

4

DIE ITALIENISCHE BILDNISMALEREI DER RENAISSANCE

VON

KARL WOERMANN

PAUL NEFF VERLAG
MAX SCHREIBER
ESSLINGEN



Führer zur Kunst — periodisch erscheinende reich illustrierte Bändchen à 1 Mark. Keine Vermehrung der üblichen kunsthistorischen Monographien, sondern allgemein verständliche Abhandlungen erster Autoren über sämtliche Gebiete der bildenden Kunst und der Kunsttheorie. Zweck der Bändchen ist, zur Kunstbetrachtung, zum Kunstgenuss und zum Kunstverständnis zu führen.

Erschienen sind bis jetzt:

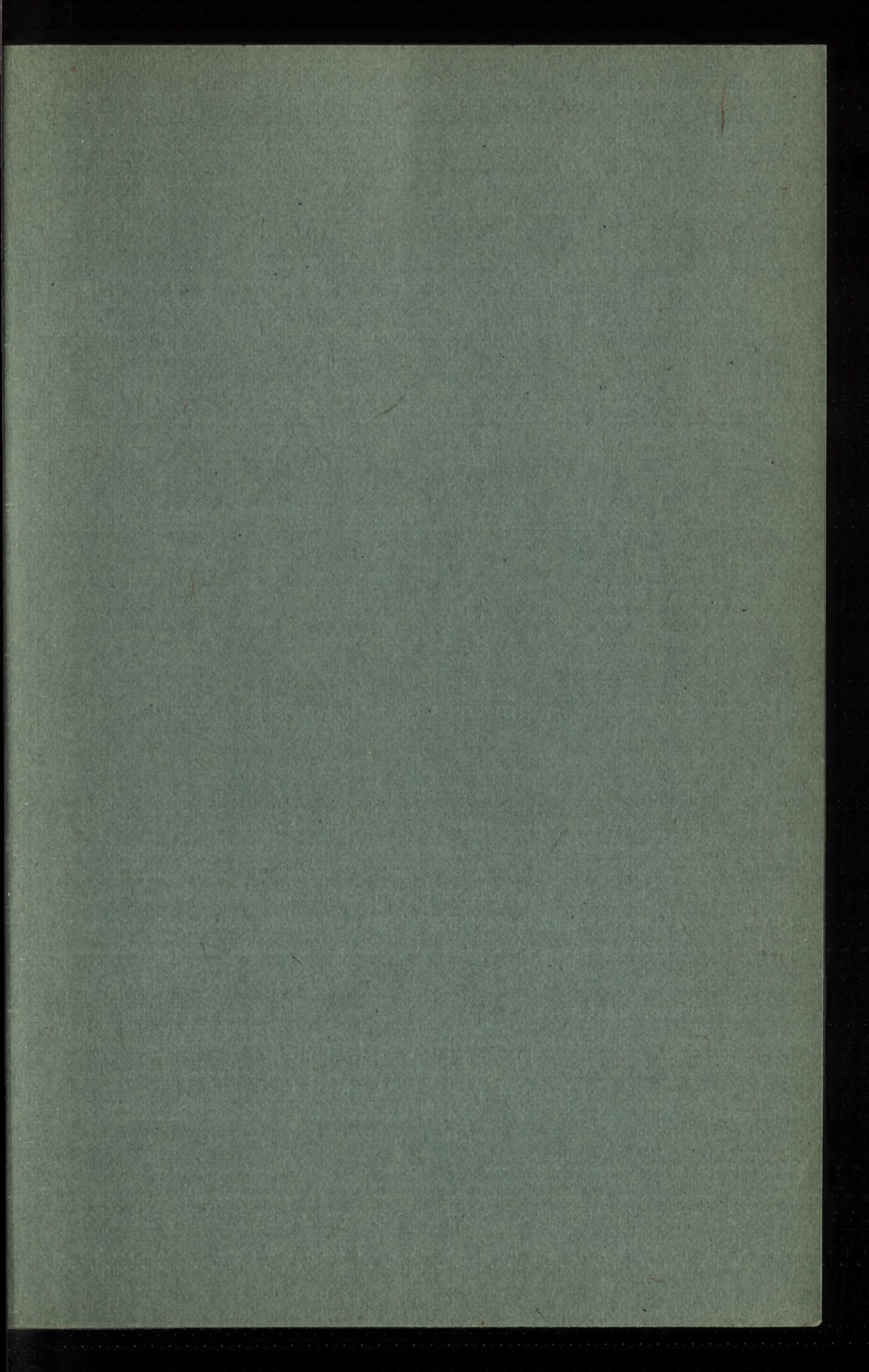
Volbehr, Th., Gibt es Kunstgesetze?
Mayer, E. v., Die Seele Tizians.
Semper, H., Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes.
Woermann, K., Die italienische Bildnismalerei der Renaissance.

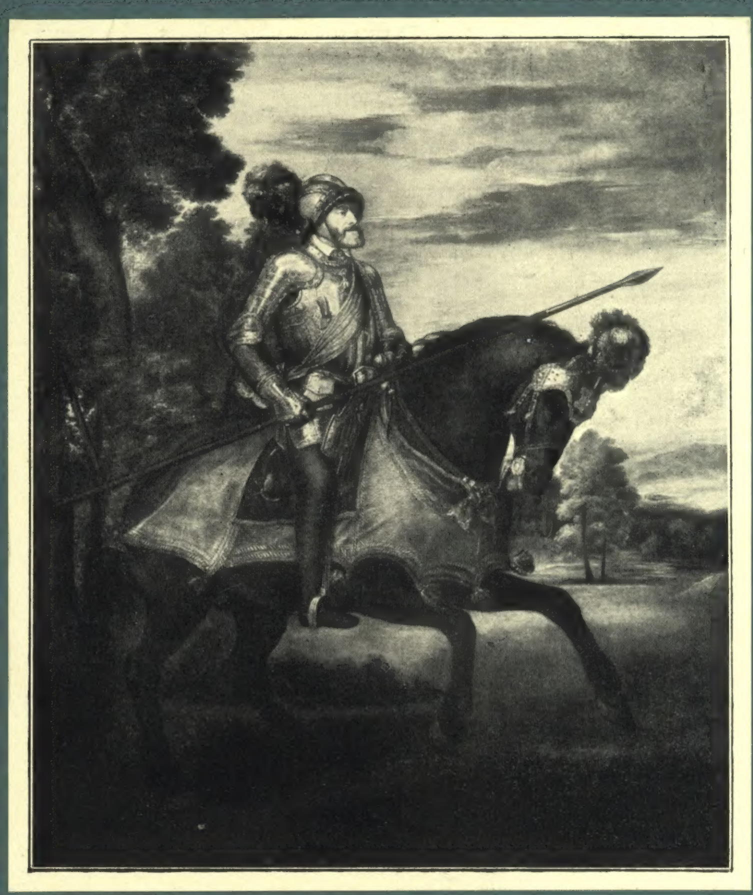
In Vorbereitung:

Gerstfeldt, O. v., Hochzeitsfeste der Renaissance. Forrer, R., Alte Bauernkunst. — Gaulke, J., Das Religionsproblem in der Kunst. — Berlepsch-Valendas, H. v., Das künstlerische Element in unseren Wohnungen. - Bürkel, L. v., Führer durch italienische Galerien. — — Kirchberger, Th., Die Anfänge der Kunst und der Schrift. — Lothar, R., Die Karikatur. — Uhde-Bernays, H., Anselm Feuerbach.

Ferner sind folgende Themata zur Bearbeitung in Aussicht genommen:

Bilderbetrachtung. — Grundprobleme der Aesthetik. — Der Wohnhausbau in alter und neuer Zeit. — Streiflichter auf den Kunst- und Antiquitätenhandel. — Der Umfang des malerisch Darstellbaren. — Das Wesen des künstlerischen Schaffens. — Der künstlerische Schmuck. — Berühmte Schlossbauten. — Wie entsteht eine Statue? — Die Kunst und ihre Beziehungen zur natürlichen Bodenbeschaffenheit. — Museen und Volksbildung. — Die Entstehung der dekorativen Kunstformen. — Kunstempfinden und Kunstverständnis im 19. Jahrhundert. — Die Malerei im Dienste der Architektur. — Kunst und Vaterland. — Die Erziehung zum künstlerischen Sehen. — Die Landschaft Italiens in der Auffassung verschiedener Zeiten. — etc. etc.





Madrid, Prado-Museum

Tizian, Karl V. bei Mühlberg

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach

FÜHRER ZUR KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. POPP

VIERTES BÄNDCHEN

DIE ITALIENISCHE BILDNIS-MALEREI DER RENAISSANCE

VON KARL WOERMANN

MIT EINER TAFEL UND 58 ABBILDUNGEN IM TEXT



ESSLINGEN
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1906

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

VORWORT

Als diese Arbeit 1891 unter dem Titel „Hundert Jahre italienischer Bildnismalerei“ in der „Deutschen Rundschau“ erschien, war ihr, soweit ersichtlich, noch keine zusammenfassende Schrift über den ebenso anziehenden wie lehrreichen Gegenstand vorausgegangen. Nur über Rafael als Bildnismaler hatte F. A. Gruyer schon zehn Jahre früher ein Werk veröffentlicht. Bald darauf aber bemächtigte kein Geringerer als Jakob Burckhardt sich des Stoffes, indem er 1895 seine vorzügliche ausführliche Abhandlung über die italienische Bildnismalerei schrieb, die erst nach seinem Tode 1898 in seinen „Beiträgen zur italienischen Kunstgeschichte“ veröffentlicht wurde. Dann folgte Emil Schaeffer 1899 mit seiner hübschen Schrift „Die Frau in der venezianischen Malerei“, später mit einigen kleineren Arbeiten, 1904 aber mit seinem lebendigen Buche „Das Bildnis in der florentinischen Malerei“. Ad. Warburg schrieb sein anregendes Werk über „Bildnismalerei und florentinisches Bürgertum“; in Spemanns „Museum“ schrieb z. B. noch Gronau über „Tizian als Bildnismaler“, Wölfflin über „Raffaels Bildnisse“, Weisbach über „das Frauenbildnis in der Malerei der italienischen Renaissance“; und auch innerhalb allgemeiner Schriften über die italienische Kunst fand das Bildnis eine immer aufmerksamere Beachtung.

Es versteht sich von selbst, daß ich bei der Erweiterung und Ueberarbeitung meines Aufsatzes von 1891 zu dem vorliegenden Büchlein alle diese Schriften dankbar benutzt habe. Der Aufforderung der Verlagsanstalt, diese Arbeit zu übernehmen, bin ich aber um so lieber gefolgt, als ich sah, daß meine ältere Abhandlung zwar mancher Erweiterung und hier und da auch der Berichtigung bedurfte, in ihrem Kern aber

nicht eigentlich überholt worden war. Auch drängte sich mir die Ueberzeugung auf, daß der Neudruck meines Aufsatzes in erweiterter und verbesserter Gestalt eine Art Ergänzung zu dem ziemlich gleichzeitig erscheinenden zweiten Bande meiner „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“ bilden werde, in der der Raum nicht gestattete, den Gegenstand mit der gleichen Ausführlichkeit, wie hier, zu behandeln.

Ein vollständiges Verzeichnis der benutzten Schriften zu geben, wäre in diesem Büchlein um so unmöglicher, als Selbsterschautes und seit einem Menschenalter Gelesenes in meinem Bewußtsein vielfach untrennbar verschmolzen sind. Nur die wichtigsten Bücher und Abhandlungen der Schriftsteller, die ich hier und im Texte nennen zu müssen glaubte, sind daher im Anhang zu einem kurzen alphabetischen Verzeichnis zusammengefügt worden.

Die Hauptgalerien der Welt mußten in diesem kleinen Buche auf engem Raume so oft genannt werden, daß es Raumverschwendung und Stilbelastung gewesen wäre, sie jedesmal alle mit ihren vollen amtlichen Bezeichnungen anzuführen. Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin, die Galerie des k. k. Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien, die Galerie des Prado-Museums zu Madrid, die National Gallery zu London und die Alte Pinakothek in München sind daher manchmal einfach als Berliner, Wiener, Madrider, Londoner und Münchner Galerie bezeichnet worden; und in vielen Fällen ist es als bekannt vorausgesetzt worden, was dem geneigten Leser für alle Fälle hierdurch mitgeteilt sei, daß die Brera in Mailand, das Louvre in Paris, die Galerie Liechtenstein in Wien, der Palazzo Pitti und die Uffizien in Florenz liegen.

Dresden, im März 1906.

Karl Woermann.

EINLEITUNG

Der Mensch ist dem Menschen das Schönste und Liebste auf Erden. Der Mensch ist daher auch der Hauptinhalt aller menschlichen Kunst. Lehrt die biblische Geschichte, daß die Gottheit den Menschen nach ihrem Bilde schuf, so zeigt die Kunstgeschichte, daß der Mensch sich seine Götter nach seinem eignen Bilde gestaltete. Die künstlerische Schöpfung glaubwürdiger Idealwesen hat die Fähigkeit, wirkliche Gestalten wiederzugeben, zur Voraussetzung. Diese wirklichen Gestalten aber verstanden die Künstler zunächst nur in ihren allgemeinsten, sie von den übrigen Lebewesen unterscheidenden Zügen aufzufassen und wiederzugeben. Ein Fortschritt war es, als man das Unterscheidende verschiedener Rassen und Völker hervorheben lernte, ein weiterer Fortschritt, als einzelne noch altertümliche Künstler sich einen besonderen Typus, den sie bevorzugten, heranbildeten. Aber erst verhältnismäßig spät gelang es den Künstlern Europas, zu sehen, und noch später, es zum Ausdruck zu bringen, daß kein Mensch aussieht wie der andre, daß jeder seine individuellen Züge, seine eigne Haltung, seinen besonderen Ausdruck hat. Es gab eine Entwicklungsstufe der Malerei, auf der die Künstler sich offenbar der individuellen Unterschiede aller Einzelmenschen bewußt waren und danach strebten, jeden mit seinen Sonderzügen darzustellen, bei der Ausführung aber unwillkürlich immer noch ihre gewohnten Typen an die Stelle der Individuen setzten. Gerade in der Bildnismalerei, die die Absicht des Künstlers voraussetzt, einen bestimmten Menschen oder ein bestimmtes Antlitz um seiner selbst willen darzustellen, spielt sich das Ringen der Kunst nach dem Schein der Wirklichkeit und nach höherer Wahrheit am folgerichtigsten ab.

Zwischen der Nachbildung bestimmter Menschen, um sie zu geschichtlichen oder mythologischen, heiligen oder welt-

lichen Darstellungen zu verarbeiten und der Abbildung um ihrer selbst willen ist die Grenze allerdings nicht immer, aber doch in den meisten Fällen zu ziehen. Schon im Kindesalter der Kunst gehen Versuche, Bildnisse darzustellen, mit den Bemühungen, religiöse Vorstellungen festzuhalten, Hand in Hand. In den Blütezeiten der Malerei sind die bedeutendsten Maler heiliger und weltlicher Geschichten in der Regel zugleich die tüchtigsten Bildnismaler. In den Verfallzeiten aber, die gedankenlos mit einer überlieferten Formensprache schalten, gewährt die Bildnismalerei eines Künstlers oft sogar den einzigen Maßstab zur Beurteilung seiner wirklichen Leistungsfähigkeit. Am deutlichsten zeigen dies die nordischen und italienischen Maler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von den „Historien" eines Frans Floris in Antwerpen oder schon eines Angelo Bronzino in Florenz wenden wir uns mit Mißbehagen ab; ihren Bildnissen gegenüber aber verstehen wir, weshalb sie von ihren Zeitgenossen als bedeutende Künstler gefeiert wurden. Und nichts ist erklärlicher als dies. Der Zeitgeschmack kann für alle übrigen Vorstellungen jede Fühlung mit der Natur verloren haben; die Aufgabe, ein Bildnis zu malen, führt von selbst zur Natur und zum Leben zurück. Da heißt es: Hic Rhodus, hic salta!

Die Geschichte der Bildnismalerei spiegelt aber auch die ganze Entwicklungsgeschichte des eigentlichen malerischen Könnens im technischen Sinne am unverfälschtesten wieder. Gerade in dieser Beziehung erscheint das Bildnis als das Alpha und Omega aller Malerei. Den ersten unbeholfenen Versuchen, die äußeren Züge des Vorbildes, wie im Schattenriß von der Seite gesehen, einigermaßen richtig wiederzugeben, folgt zunächst nur die Fähigkeit, diese äußeren Züge zu einem dem Dargestellten ähnlichen Gesamtbilde zusammenzufassen. Profilköpfe und Brustbilder, in denen sich bereits die Hauptzüge des Charakters ausdrücken, werden sodann schon dargestellt in Zeiten, denen es noch versagt ist, die ganze Gestalt oder auch den Kopf und die Brust mit Armen und Händen in freierer Haltung charakteristisch zu erfassen. Im weiteren Verlaufe kann man alle Uebergänge von der zeichnerischen zur malerischen Behandlung des Flächenbildes gerade in der Bildniskunst verfolgen. Die

Umrisse mit Inrissen weichen der Helldunkelmodellierung mit dem Pinsel. Der schlichte oder einfarbige Hintergrund wird architektonisch oder landschaftlich vertieft. Die Luft und das Licht, die die Dargestellten umfließen, werden mit auf die Fläche gebannt. Das „Helldunkel“ wird stimmunggebend auch in geistiger Beziehung. Auf dieser Entwicklungsstufe gelingt es dem Maler, nicht nur das Stoffliche des Fleisches, des Haares und der Kleidung in seiner vollen Eigentümlichkeit nachzubilden und jeder Kopfhaltung und Körperstellung gerecht zu werden, sondern auch mit dem Charakter zugleich sich die Gemütsart und die Seele des Dargestellten in dem feinen Linienspiel der Gesichtsmuskeln, in der Bildung, in dem Hautgewebe und in der Färbung der Hände, in der Bewegung der ganzen Gestalt, vor allen Dingen aber in dem leuchtenden Glanze der Augen widerspiegeln zu lassen. Auf der höchsten Höhe ihrer Entwicklung macht die Bildnismalerei uns mit vollen, ganzen Persönlichkeiten bekannt, die uns selbst wider ihren Willen ihr von dem durchdringenden Blicke des Künstlers aufgedecktes und hervorgeholtes innerstes Wesen offenbaren. In ihren Angesichtern steht dann auch, wie Giovanni Morelli es ausdrückt, „immer ein Stück Geschichte ihrer Zeit zu lesen, falls man darin zu lesen versteht“.

Vom 19. Jahrhundert abgesehen, das, wie in vielen künstlerischen Dingen, so auch in der Bildnismalerei beinahe von vorn wieder anfangen zu müssen glaubte, hat diese Kunst in Europa erst zweimal, solange die Erde steht, alle jene Entwicklungsstufen durchlaufen, einmal zur Zeit der alten Griechen, einmal im Renaissancezeitalter, das wir für unsre Zwecke nach wie vor in die 150 Jahre zwischen 1400 und 1550 verlegen, ohne zu leugnen, daß sich schon in der Kunst der vorhergehenden 150 Jahre des Mittelalters, die einige neuere Forscher zur „Renaissance“ rechnen, eine allmähliche Zunahme der Individualisierung der menschlichen Gestalten und Köpfe bemerkbar macht.

Kapitel I
Die Bildnismalerei in der alten Welt

Von der Bildnismalerei der alten Griechen haben wir freilich erst seit den jüngeren Ausgrabungen in Pompeji und seit der Wiederauffindung jener hellenistisch-ägyptischen Mumiendeckel der Spätzeit, die in verschiedenen Städten Europas ausgestellt und verschiedenen Altertumssammlungen einverleibt worden sind, eine so lebendige Anschauung gewonnen, daß wir uns nun wenigstens durch Rückschlüsse die Bildnisse der Blütezeit der griechischen Malerei vergegenwärtigen können. Aber schon die Schriftquellen reichten aus, uns die ganze Entwicklung ahnen zu lassen. Denn wenn einerseits eine sinnige griechische Werkstattssage die Erfindung der Malerei auf die Tochter des Dibutades zurückführt, die beim Abschied von ihrem Geliebten dessen vom Licht auf die Wand geworfenes Schattenbild nachgezeichnet habe, so ist damit der Bildnismalerei ein hohes Alter angewiesen und ihre erste Entwicklungsstufe als die des Profilschattenrisses deutlich, wenn auch sagenhaft umschrieben, gekennzeichnet; und wenn anderseits Alexander der Große in bezug auf eines seiner Bildnisse von der Hand des Apelles zu sagen pflegte, es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles, so setzt dieses Urteil doch voraus, daß das Bildnis des mazedonischen Hofmalers, dessen Leistungen die reifste technische Entwicklung der antiken Malerei bezeichneten, auch in geistiger Beziehung der Stufe der höchsten Vollendung angehört habe. Zwischen jenen Anfängen und dieser Höhe müssen natürlich eine Reihe von Zwischenstufen gelegen haben, die wir in der Kunst der alten Welt freilich gerade auf dem Gebiete der Bildnismalerei kaum verfolgen können.

Unter den erhaltenen antiken Darstellungen bestimmter Persönlichkeiten veranschaulichen uns die attischen Grabstelen des 6. Jahrhunderts im Nationalmuseum zu Athen, die manch-

mal nur in farbig ausgefüllten Zeichnungen, manchmal in flach erhabener Arbeit mit dem Bildnisse des Verstorbenen geschmückt sind, die frühe Entwicklungsstufe, die nur zeichnerisch durchgeführte Profilbildnisse kannte und die bildnismäßige „Aehnlichkeit“, wenn sie sie überhaupt erstrebte, doch nur in allgemeinster, für uns kaum nachempfindbarer Weise erreichte. Auf der Grabstele des Lyseas, die das Lineargemälde des Verstorbenen trägt, ist, außer der ganzen Gestalt, leider nur der unterste Teil des Kopfes erhalten. Um uns einen griechischen Profilbildniskopf dieser Zeit zu vergegenwärtigen, mögen wir uns daher der schönen, mit der flachen Reliefgestalt des Verstorbenen ausgestatteten Marmorstele des Aristion zuwenden, deren Meister, Aristokles, sie schaffensfroh mit seinem Namen bezeichnet hat (Abb. 1). Wie viel stilvolle Kraft tritt hier in der Durchbildung des Körpers, der Arme, der Beine des Dargestellten zutage; aber wie allgemein, wie typisch erscheinen noch die Züge des sorgfältig durchgearbeiteten Profilkopfes des kurzbärtigen jungen Mannes. Welcher Abstand zwischen dieser Wiedergabe bestimmter Persönlichkeiten und der Bildnisauffassung, wie sie uns im ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit, z. B. in dem pompejanischen Doppelbildnis des Paquius Proculus und seiner Gattin entgegentritt, das jetzt im Museum zu Neapel aufbewahrt wird (Abb. 2).



Abb. 1 Aristokles, Grabstele des Aristion Athen (Gutbier)

In freier Wendung sind die ausdrucksvollen Köpfe dem Beschauer zugewandt; der Mann, dessen unregelmäßig individuelle Züge geistig und seelisch belebt sind, hält eine Schriftrolle in der Rechten; die Frau, in deren Antlitz der sinnig sinnende Ausdruck der großen Augen durch künst-

liche Mittel verstärkt worden ist, hält eine Schreibtafel in der Linken, während sie mit der Rechten den Stift nachdenkend gegen ihr schmales Kinn drückt. Die freie, breite malerische Behandlung hat die Beherrschung der malerischen Technik im Sinne des 17. Jahrhunderts zur Voraussetzung. Reifer als dieses pompejanische Wandbild erscheinen auch nur wenige der von griechischen Händen gemalten hellenistischen Mumien-



Abb. 2 Paquius Proculus und seine Gemahlin Neapel, Museum

bildnisse unsrer Museen. Genannt seien die „Frau Aline" des Berliner, der häßlich ausdrucksvolle Mann der Kopenhagener, der jüdisch dreinblickende Jüngling der Münchner Sammlung. Außerdem genügt es hier, ein weibliches Bildnis des Museums zu Giseh bei Kairo hervorzuheben. Welche persönliche Auffassung der Züge des schmalen Gesichtes mit den großen Augen, den gemalten Brauen, den sprechenden, lüsternen Lippen, welche Freiheit in der Wiedergabe des Haares, der Kleidung und des Schmuckes, welche volle Breite der saftigen malerischen Pinselführung!

Kapitel II
Die Bildnismalerei des Mittelalters

Bildnisse von der Freiheit und Breite der Auffassung und der Wiedergabe der ägyptischen Mumienbildnisse sind vor dem vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nicht wieder gemalt worden; ja, bis ins 13. Jahrhundert hinein kann von einer christlichen Bildnismalerei, die diesen Namen verdiente, kaum die Rede sein. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts hielt dann die Entwicklung im flämischen und französischen Norden und im italienischen Süden einigermaßen gleichen Schritt. Doch fehlen für den Norden manche Uebergangsglieder aus der Zeit der Versuche des Mittelalters. Das Material ist für den Süden überhaupt klarer abgestuft, vollständiger und vielseitiger erhalten. In Italien können wir die Entwicklung von der Zeit des ausgehenden Mittelalters an am besten verfolgen; und nichts ist anziehender, lehrreicher und logischer als diese Entwicklungsgeschichte der italienischen Bildnismalerei von der spröden, äußerlichen Auffassung ihrer Anfänge bis zu der künstlerischen Reife und Vollendung ihrer Blütezeit.

Im Mittelalter bildete die Menschheit, von der Verschiedenheit der Völker abgesehen, eine gleichartige, von denselben Anschauungen und Gefühlen beherrschte Masse. Die scholastische Wissenschaft und die Kirche arbeiteten einander in die Hand, um jede Sonderregung und Sonderbeobachtung zu unterdrücken. Innerhalb der mittelalterlichen Gebundenheit rang sich zuerst der schwärmerische Feuergeist des hl. Franz von Assisi zu warmem persönlichen Eigenleben hindurch. Der freie Geist der Neuzeit aber flammte zuerst in den großen italienischen Dichtern vom Ende des Mittelalters, in Dante und Petrarca auf; und es ist bezeichnend, daß sich mit diesen drei Namen von eigenartigem und gewaltigem Klange auch so ziemlich die ältesten greifbaren Ueberlieferungen der Bildnismalerei seit der Zeit der alten Griechen und Römer verknüpfen.



Abb. 3 Bildnis des hl. Franz in der Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco (Thode)

Das Freskobildnis des hl. Franz im Sacro Speco zu Subiaco (Abb. 3), das 1228, noch vor der Heiligsprechung des selbstlosen Ordensstifters, gemalt wurde, steht an der Spitze der Geschichte der Bildnismalerei der christlichen Völker. Gerade von vorn gesehen, noch von dunkeln Linien umrissen, steht der Heilige vor uns. Nur in den unteren Teilen des vornehmen, langen, von kurzem blonden Barte umrahmten Kopfes klingt etwas Bildnisartiges an. Wird der hl. Franz uns doch auch im Gegensatze zu diesem Bildnis als schwarzhaarig und als häßlich von Antlitz geschildert. Das Bildnis, dem viele folgten, ist offenbar noch weniger Wirklichkeit als Ideal; es gehört jener Entwicklungsstufe an, deren Künstler noch nicht die Fähigkeit, vielleicht auch noch nicht einmal die Absicht hatten, eine bestimmte Persönlichkeit in ihren wirklichen Einzelzügen wiederzugeben.

Weit freier und individueller erscheint diesem Bilde gegenüber das etwa dreiviertel Jahrhundert später entstandene Bildnis Dantes (Abb. 4), das kein Geringerer als der große Florentiner Giotto di Bondone (um 1276—1336) zu Anfang des 14. Jahrhunderts auf die Wand des Bargello, des Justizpalastes seiner Vaterstadt, malte! Der größte Maler des 14. Jahrhunderts hat den größten Dichter des Mittelalters inmitten seiner Freunde, zu denen er sich selbst stellte, unter den Seligen des Paradieses abgebildet. War jener hl. Franz ganz von vorn dargestellt, so ist Dante hier im Profil nach

links gegeben. Aber man darf daraus nicht etwa schließen, daß die Malerei damals noch auf dem primitiven Standpunkt der „Frontalität" beharrt hätte, die nur Darstellungen ganz von vorn oder ganz von der Seite zuläßt. Auf diesen Standpunkt der ältesten griechischen Kunst war die christliche Kunst auch in ihren ersten Anfängen nicht zurückgekehrt; und schon die Begleiter Dantes auf Giottos leider schlecht erhaltenem Bilde zeigen, was ja übrigens auch alle Historienbilder des Mittelalters bestätigen, daß die damaligen Meister es verstanden, jede Kopf- und Körperwendung ihrer Gestalten, wenn auch nicht anatomisch und perspektivisch richtig, so doch verständlich wiederzugeben. Immerhin ist es bei der Verbreitung, die das Profilbildnis noch während des ganzen 15. Jahrhunderts in der italienischen Malerei behielt, nicht überflüssig, uns schon jetzt daran zu erinnern, daß die florentinischen Bildniskünstler, die die Profilstellung bevorzugten, nicht etwa aus der Not eine Tugend machten. Das Profilbildnis Dantes von Giotto erscheint mit seiner langen Nase, seinen schmalen Augen, seinem starken Kinn, seinen vollen eirunden Wangen, seinen fein vorspringenden Lippen beim ersten Anblick durchaus individuell; aber schon wenn man es mit den Bildnissen der mitdargestellten Freunde Dantes vergleicht und vollends wenn man es den Typen der Legenden- und Bibelgestalten Giottos gegenüberhält, erkennt man, daß Giotto die Individualität der Personen, die er darstellte, doch unwillkürlich noch



Abb. 4 Giotto, Dante
Florenz, Bargello (Alinari)

den Typen seiner Idealkunst näherte; und auch das Fresko Giottos in der Lateranskirche zu Rom, das das Bildnis Papst Bonifazius' VIII. zwischen zwei Geistlichen, halb von vorn gesehen, in der Loggia darstellt, von der aus er 1300 den

Ablaß des Jubeljahres verkündete, überzeugt uns keineswegs davon, daß es mehr als ein ziemlich allgemein gehaltenes Erinnerungsbild ist. Giottos Bildnisse verraten offenbar ein ehrliches Streben, zu individualisieren; und sie nehmen teil an dem ganzen feinen geistigen Zauber der Kunst des Meisters; aber sie bezeichnen doch nur erst eine Vorstufe der ihrer eignen Kraft sich bewußten Bildniskunst.

Von Petrarcas Zeitgenossen endlich, dem sienesischen Maler Simone Martini (um 1285–1344), erfahren wir, daß er eigens zu dem Zwecke nach Avignon pilgerte, um den Dichter der Sonette an Laura und diese selbst abzukonterfeien. Schon vorher hatte Robert von Neapel ihm gesessen, und sein erhaltenes Reiterbildnis des Guidoriccio Fogliani de' Ricci (Abb. 5) im Ratssaal zu Siena, das erste um seiner selbst willen gemalte große Reiterbildnis der Kunstgeschichte, flößt uns, obgleich Roß und Reiter in ihrer schlichten, nach links gewandten Profilstellung noch befangen genug dargestellt sind und die Bildnisähnlichkeit offenbar nur recht allgemein gewesen ist, doch eine große Achtung vor der Fähigkeit Simones ein, bestimmte Menschen zu schildern. Für ein Werk Simone Martinis hielt bis zur Pariser Ausstellung von 1904 ein Teil der französischen Forschung aber auch das berühmte, noch auf Goldgrund gesetzte Profilbrustbild König Johanns des Guten in der Nationalbibliothek zu Paris (Abb. 6); und wenn wir dieses Bild auch nach wie vor eher für ein Werk der italisierenden französischen als der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts halten (manche Gründe sprechen für Girard d'Orléans), so mag es hier doch um so lieber genannt



Abb. 5 Simone Martini, Reiterbildnis im Ratssaal zu Siena: Dettaglio (Alinari)

werden, als es nahezu die einzige künstlerisch bedeutsame Bildnistafel des 14. Jahrhunderts ist, die sich erhalten hat. Bei aller Altertümlichkeit seiner Haltung und Fassung, der die Profilstellung noch selbstverständlich zu sein scheint, zeigt gerade dieses Bild doch eine fortgeschrittene Bildnisähnlichkeit, wie sie gegen Ende des Jahrhunderts noch schärfer auf den Titelblättern der französisch-niederländischen Bilderhandschriften hervortritt.



Abb. 6 Unbekannter Meister
König Johann der Gute
Paris, Nationalbibliothek

Daß die bildnismäßige Individualisierung der Dargestellten in den figurenreichen Wandgemälden der Nachfolge Giottos in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zunahm, zeigen zum Beispiel schon die geschichtlichen Bildnisse Dantes, Petrarcas und vielleicht Boccaccios, die Andrea Orcagna (um 1300—1368) oder sein Bruder Nardo 1357 auf dem Weltgerichtsbild der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella zu Florenz anbrachten. Aber zu den Vorstufen einer freien und eindringlichen Bildnismalerei gehören auch Darstellungen dieser Art noch; und es nimmt uns beinahe wunder, daß selbst Vasari, dessen Lebensbeschreibungen der Künstler doch erst 1550 erschienen, für diese Zunahme der Individualisierung vor 1400 noch eine so lebhafte Empfindung hatte, daß er manchmal da, wo wir nur Typen statt der Individuen sehen, die lebensvolle Natürlichkeit der handelnden und zuschauenden Personen und die Bildnismäßigkeit der berühmten Männer, die jetzt schon manchmal auf besonderen Gemälden vereinigt wurden, nicht genug zu preisen weiß. Jakob Burckhardt hat diese Zeugnisse Vasaris neuerdings zusammengestellt und hervorgehoben. Wenn Vasari sich dabei des Ausdrucks „ritratto di naturale" bedient, um die Bildnisähnlichkeit hervorzuheben, so können die meisten der

berühmten Männer, die so nach der Natur dargestellt worden sein sollen, den Künstlern, die sie gemalt haben, doch gar nicht gesessen oder gestanden haben. Der Ausdruck kann daher nicht wörtlich gemeint sein, sondern bezieht sich zunächst nur auf die Absicht der Meister, bestimmte Menschen statt beliebiger Menschen darzustellen; und betrachten wir die erhaltenen Bilder darauf hin, selbst die großen, der Verherrlichung des hl. Dominikus und seines Apostels Thomas von Aquino geweihten Fresken der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz, deren Reichtum an Bildnisgestalten besonders hervorgehoben wird, so sehen wir auch hier zwar das Streben, den genannten Hauptheiligen und vielen andern mitdargestellten Geisteshelden persönliches Leben zu verleihen, aber wir bleiben dabei, daß selbst hier wohl verschiedenartige Typen mit leisem Anflug von Individualität, aber noch keine wirklichen Einzelmenschen von Fleisch und Blut zur Anschauung gebracht worden sind. Auch wo auf den Wand- oder Altarbildern dieser Zeit die Stifter mitdargestellt sind, werden sie noch in kleinem Maßstab in die Ecken gerückt, und in ihren Zügen wird im besten Fall der Familientypus erkennbar herausgearbeitet worden sein. Wir rechnen das ganze 14. Jahrhundert gerade wegen der Stellung seiner Künstler zum Einzelmenschen noch zum künstlerischen Mittelalter.

Kapitel III
Die Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts
Einleitung

Daß sich ums Jahr 1400 die Stellung der italienischen Künstler zur Natur plötzlich wie durch einen Zauberschlag geändert habe, wäre natürlich zuviel gesagt. Die Uebergänge lassen sich zuerst an den oberitalienischen, aus Verona gekommenen, vielleicht schon mittelbar von der gleichzeitigen

flämischen Bewegung ergriffenen Meistern Altichiero und Avanzi, die in Padua in der Kapelle S. Felice und S. Giorgio am Heiligtum des Antonius ihre Wandgemälde ausführten, aus dem 14. Jahrhundert heraus, dann aber an dem Veronesen Vittore Pisano, dem Umbrier Gentile da Fabriano, den Florentinern Masolino da Panicale und Fra Angelico da Fiesole noch ziemlich weit ins 15. Jahrhundert herein verfolgen. In dem großen Bahnbrecher Masaccio (1401—1428) vollzog sich nach unsrer Auffassung, nach der er auch der Schöpfer der erhaltenen älteren, von vielen auf seinen Lehrer Masolino zurückgeführten Bilder*) der Brancaccikapelle in der Karmeliterkirche zu Florenz ist, der Umschwung zusehens. Man vergleiche nur die beiden noch ganz typisch aufgefaßten vornehmen Jünglinge, die sich als Zuschauer auf dem Bilde der Auferweckung der Tabitha ergehen, mit den Charakterköpfen auf dem Zinsgroschenbilde, den Zuhörern in der Predigt Petri und den Zuschauern auf der Heilung des Kranken durch den Schatten der Apostel Petrus und Johannes. Entwicklungsgeschichtlich ist es übrigens gleichgültig, ob jene Jünglinge auf dem Bilde der Tabitha zu den Spätwerken des Lehrers oder zu den Frühwerken des Schülers gehören.

Sicher ist, daß um diese Zeit auch in künstlerischer Beziehung der Einzelmensch sich auf sich selbst besann und mit stolzem Staunen entdeckte, daß er eins von unzähligen verschiedenartigen Sonderwesen sei. Wie ihm die Eigenart der Landschaft, in der er lebte, aufging, wie er die Verschiedenheit der Baustile alter und neuer Zeit bemerkte, die ihn umgaben, so faßte er auch das besondere Aussehen eines jeden Nebenmenschen ins Auge; und wenn er ihn liebte und ehrte, so regte sich in ihm der Wunsch, sein Bildnis zu besitzen. Als Nebenfolge dieser Erkenntnis hielt mancher aber auch sich selbst für den besten, klügsten und schönsten von

*) Die schon früher von andern und mir verteidigte Ansicht, daß Masolinos Anteil an der Brancaccikapelle sich auf die untergegangenen Deckengemälde beschränkt habe, wird bestätigt durch die Bemerkung Gellis (1498—1563) in seinem 1896 von Gir. Mancini in Florenz herausgegebenen „20 Künstlerleben“: „Masolino dipinse .... et nella cappella de' Brancacci *la volta.*“

allen und glaubte daher der Nachwelt einen Dienst zu erweisen, wenn er ihr ein Abbild seiner Gestalt oder doch seiner Gesichtszüge hinterließ.

Es ist erstaunlich, welche Fülle scharf umrissener Charakterfiguren uns aus der italienischen Staats-, Sitten- und Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des sechzehnten entgegentritt: die Päpste in Rom, die großen und kleinen, legitimen und illegitimen Tyrannen der Einzelländchen, die Häupter der großen Familien der Handelsfreistaaten Venedig und Florenz, Kaufleute hüben, Soldführer drüben — welche Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Gestalten, Charaktere und Leidenschaften! Dazu die Herrscher im Reiche des Geistes, die Gottesstreiter, die Staatsmänner, die Geschichtsforscher, die Denker, die Dichter, die Künstler jeder Art: wahrlich, so viele zu eigenartigen Charakteren entwickelte und berühmt gewordene Menschen wie damals in Italien hat es kaum jemals irgendwo beieinander gegeben. Natürlich aber ließen nicht nur die bereits berühmten Männer und Frauen ihre Bildnisse malen, sondern auch manche, die erst dadurch berühmt geworden sind, daß große Meister sie gemalt haben, und manche, deren Namen trotzdem vergessen worden sind, so daß sie als „Unbekannte" in ihren Bildnissen weiterleben. Genug, der erwachende Sinn für die Beobachtung persönlicher Eigentümlichkeiten fand im 15. Jahrhundert in Italien reichliche Nahrung an den frischen, kernigen, aus ganzem Holze geschnitzten, im Guten wie im Bösen eigenartigen, berühmten und unberühmten Persönlichkeiten, die überall zahlreich erstanden; und die natürliche Folge dieser Ausbildung der Persönlichkeiten auf der einen und der damit zusammenhängenden Ausbildung des Blickes für die geistige und leibliche Eigenart der Mitmenschen auf der andern Seite war die Entwicklung einer wirklichen, bedeutsamen, selbständigen Bildniskunst.

Kapitel IV
Gemalte florentinische Reiterbildnisse des 15. Jahrhunderts

Die Bildhauer gingen in der Bildniskunst den Malern voran. Die Sitte, den Verstorbenen auf seinem Grabmal darzustellen, hatte sich besonders in Toskana, wo sie ein Erbteil der alten Etrusker war, auch im Mittelalter nicht ganz verloren und erblühte hier bei den ersten Hauchen des Völkerfrühlings zu frischem Leben. Die Verstorbenen wurden anfangs wie im Todesschlummer, bald aber auch wie lebend und wachend, manchmal schlummernd unten auf dem Sarkophage, lebendig thronend darüber dargestellt. Um ihre „Aehnlichkeit“ überzeugender zu machen, erfand man schon im 15. Jahrhundert die Totenmasken. Verrocchio verstand sogar schon, Abgüsse von Körperteilen Lebender zu nehmen. Die glänzendsten plastischen Bildnisdenkmäler sind die Reiterbildnisse. Zu den ältesten von ihnen gehören diejenigen der Scaliger in Verona aus dem 14. Jahrhundert und das des 1405 gestorbenen Capitano Paolo Savello von einst vergoldetem Holze in der Frarikirche zu Venedig. Die berühmtesten gehören erst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Donatellos Reiterbild des venezianischen Soldführers Gattamelata, das sich vor dem Santo in Padua erhebt, wurde 1453 vollendet, Verrocchios Reiterbild des Condottiere Colleoni, das neben der Frarikirche in Venedig steht, wurde nach des Meisters Tode durch Leopardi zu Ende geführt und erst 1496 enthüllt. Büsten von Privatleuten und Schaumünzen mit Profilbildnissen in halb erhabener Arbeit aber haben sich aus beträchtlich früherer Zeit erhalten.

Von Haus aus lag es wohl näher, eine Einzelgestalt oder einen Einzelkopf plastisch darzustellen als malerisch. Simone Martini hatte sein genanntes großes Reiterbildnis, das überhaupt zu den ältesten erhaltenen weltlichen Bildnissen gehört, freilich ohne Anlehnung an ein plastisches Vorbild geschaffen. Das weiße Roß mit dem geharnischten Ritter hebt

sich dementsprechend auch von einem Zeltlager- und Festungshintergrund ab. Bezeichnend für die Anknüpfung der florentinischen Bildnismalerei an die florentinische Bildnisplastik aber ist die Tatsache, daß zu den ältesten ganz frei auf sich selbst gestellten Bildnisgemälden des 15. Jahrhunderts ein lebensgroßes Reiterbildnis gehört, das, wie es ursprünglich für die plastische Ausführung bestimmt war, so auch in Terra verde, grau in grau auf rotem Grunde, als Reiterstatue gemalt wurde, und daß der Urheber dieses Gemäldes, der noch im 14. Jahrhundert geborene Paolo Uccello (1397—1475), ursprünglich Bildhauer und Schüler Ghibertis und Mitschüler Donatellos, des noch um ein Jahrzehnt älteren Schöpfers jenes Reiterstandbilds des Gattamelata, war. Das Gemälde Uccellos schmückt, von der Mauer auf Leinwand übertragen und leider nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustande, immer noch den Dom von Florenz, in dem es gemalt worden. Es ist das Reiterbild des englischen Soldführers John Hawkwood (Giovanni Acuto, Abb. 7). Scharf im Profil nach rechts gewandt, schreitet das Roß im Paßgange daher. Fest und leicht sitzt der Feldherr auf dem Rücken des Tieres. Die altertümliche Herbheit und Steifheit des Ganzen fällt weniger auf, weil das Gemälde den Schein der Bildhauerei annimmt. Uccello malte es 1436, also noch vor der Vollendung von Donatellos Reiterstandbild in Padua. Kaum zwanzig Jahre



Abb. 7 Uccello, Reiterbild John Hawkwoods
Florenz, Dom (Alinari)

jünger als dieses aber ist das zweite gemalte (leider neuerdings auch übermalte) Reiterdenkmal im Dom zu Florenz, das 1455 von Andrea del Castagno (um 1396—1457), dem ältesten der eigentlichen Realisten unter den florentinischen Malern, als Gegenstück zu Uccellos Hawkwood ausgeführt wurde. Es stellt den florentinischen Heerführer Niccolo da Tolentino dar (Abb. 8) und ist als plastisches Standbild gedacht wie sein Gegenstück. Die unbeholfene Art, wie der Kopf des Pferdes, die Profilstellung verlassend, nach vorn gewandt ist, wirkt freilich nicht besonders plastisch; aber es ist lehrreich, daß die Entwicklung von der geradeaus blickenden Haltung zu der Seitwärtsbewegung sich von Donatellos wirklichem Reiterstandbild in Padua zu Verrocchios wirklichem Reiterstandbild in Venedig in ähnlicher Art vollzogen hat, wie von Uccellos zu Castagnos gemaltem Reiterbild im Dome zu Florenz. Uebrigens erscheint auf Uccellos Bilde das Pferd reiner und edler, während auf Castagnos Gemälde die bei aller Derbheit, Herbheit und Eckigkeit doch äußerst lebendige Figur des Reiters anziehender wirkt. So große Reiterbildnisse, wie jenes 1328 in Siena auf die Fläche gebannte und wie diese um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz gemalten, sind ihrer selbst wegen und für sich allein wohl in den nächsten hundert Jahren in Italien nicht wieder gemalt worden. Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstand wieder ein Gemälde, das einen Feldherrn hoch zu Rosse darstellte: das Reiterbildnis Karls V. von der Hand Tizians,



Abb. 8 Castagno, Reiterbild des Niccolo da Tolentino Florenz, Dom (Alinari)

jetzt im Prado-Museum zu Madrid. Die Entwicklung, die zwischen jenen beiden Gemälden und diesem liegt, ist gewaltig. Zeigen die florentinischen Reiterbildnisse die Bildnismalerei noch als unmittelbare Nachahmerin der Bildnisplastik, so offenbart sie sich uns in Tizians Bilde, das wir später noch näher kennen lernen werden, auf der höchsten Stufe ihrer malerischen Entwicklung, im klarsten Bewußtsein ihrer selbständigen Kraft, im vollsten Besitze ihrer eigensten Mittel.

Kapitel V
Das Bildnis in der florentinischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Ehe wir die Bildniskunst in der ganz von ihr durchsetzten großen italienischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts weiterverfolgen, müssen wir, unser nächstes Ziel ins Auge fassend, uns der Bildnismalerei im engsten Sinne zuwenden. An der Spitze dieser eigentlichen Bildnismalerei in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts stehen die in Temperafarben, erst gegen Ende des Zeitraums auch in Oel- und Firnisfarben auf Holztafeln gemalten Einzelbildnisse, die der Künstler lediglich um ihrer selbst willen im Auftrage der Dargestellten und ihrer Angehörigen zur Erinnerung oder auch zu seiner eignen Befriedigung gemalt hatte. Die wenigen erhaltenen Doppel- oder Gruppenbildnisse dieses Zeitraums schließen sich ihnen von selber an. Gerade den Einzelbildnissen aber war ebenfalls die Plastik mit ihren Bildnisbüsten vorangegangen. Während des ganzen 15. Jahrhunderts kam diese Bildnismalerei in Italien nicht über das Brustbild hinaus, das höchstens bis zur Halbfigur verlängert wurde. Selbst in dem gleichen kleinen Maßstab hatte die italienische Kunst des ganzen 15. Jahrhunderts dem köstlichen Bildnis Jan van Eycks von 1434 in der Londoner Galerie, das das italienische junge

Paar Arnolfini in ganzer Gestalt im Zimmer stehend darstellt, nichts an die Seite zu setzen.

Ueberhaupt sind die italienischen Tafelbildnisse in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch überaus spärlich gesät; besonders spärlich gerade in der florentinischen Kunst, deren Freskobildnisse doch schon in diesem Zeitraum das Staunen der Mitwelt und Nachwelt erregten. Auf Masaccio (1401—1428), den gestaltungsmächtigen und bildniskräftigen Bahnbrecher der neuen Wandmalerei, dem noch vor einem Menschenalter etwa ein Dutzend erhaltener Einzelbildnisse zugeschrieben wurde, läßt sich mit Sicherheit kein einziges von ihnen zurückführen. Freilich halten einige Forscher noch heute daran fest, daß Masaccio das Bildnis des jungen Mannes mit herabhängender roter Kopfbedeckung und mit weißem, um die rechte Hand gewickeltem Schweißtuch in der Münchner Pinakothek (Nr. 997) gemalt habe (Abb. 9); aber dieses stark beschädigte Bild steht doch geistig und technisch nicht hoch genug, als daß wir es dem Meister der Brancaccikapelle zurückgeben möchten. Größeren Anspruch hat da noch Emil Schaeffer, mit seiner Ansicht Gehör zu finden, daß das merkwürdige, sprechend charaktervolle Brustbild des Giovanni Bicci de' Medici in den Uffizien zu Florenz (Nr. 42), das dort in Uebereinstimmung mit Vasari auf den schwachen Zanobi Strozzi (1412—1468) zurückgeführt wird, von keinem Geringeren als Masaccio selbst gemalt sei. Daß es ursprüng-



Abb. 9 Florentinische Schule, Bildnis eines jungen Mannes München, Pinakothek (Bruckmann)



Abb. 10 Uccello, Gruppenbild Paris, Louvre (Braun, Clément & Cie.)

lich ein Doppelbildnis war, läßt sich noch erkennen. Zur Rechten des Dargestellten steht noch die linke Schulter des neben ihm abgebildet gewesenen Freundes. Nun sagt Vasari zwar, daß Zanobi Strozzi auf einem Bilde Giovanni Bicci und Bartolommeo Valori dargestellt habe. An einer andern Stelle aber berichtet er eben auch, daß Masaccio diese beiden Männer gemalt habe; und wenn er an dieser Stelle auch nicht hinzufügt, daß sie auf einer Tafel dargestellt gewesen seien, so lassen seine Worte doch keineswegs auf das Gegenteil schließen. Jedenfalls erscheint das ausgezeichnete Stück zu gut für den schwachen Zanobi. Für ein Werk Andrea del Castagnos (um 1390—1457), den wir als gewaltigen Freskobildnismaler schon durch sein Reiterbildnis kennen gelernt haben und durch mächtigere Schöpfungen noch kennen lernen werden, halten namhafte Kenner wohl mit Recht das ausdrucksvolle, flüssig gemalte große Brustbild eines Jünglings mit sichtbarer rechter Hand in der Sammlung Kann zu Paris. Paolo Uccello aber (1397—1475), dessen Reiterbildnis im Dom noch älter ist als das Castagnos, wird schon in der zweiten Auflage von Vasaris Lebensbeschreibungen als der Urheber jenes interessanten Breitbildes des Louvre (Abb. 10) genannt, das fünf Brustbilder bedeutender Florentiner nebeneinander zeigt: sein eignes mit denen des Malers Giotto, des Bildhauers Donatello, des Baumeisters Brunellesco und des Mathematikers Manetti, von denen er nur Giotto nicht nach dem Leben gemalt haben kann. Etwas leblos heben alle diese Köpfe sich noch von dem schlichten dunkeln Grunde ab; aber es verdient bemerkt zu werden, daß nur einer von ihnen, der des Brunellesco, ganz zur Rechten, augenscheinlich wegen

der Abwechslung, im Profil dargestellt ist. Auch die übrigen bereits genannten frühen florentinischen Bildnisse, von denen das zuerst erwähnte, früher Masaccio zugeschriebene heute in der Regel für ein Werk Domenico Venezianos (nach 1400–1461), auch eines Zeitgenossen Masaccios, erklärt wird, sind in sogenannter Dreiviertelansicht halb nach links gewandt. Vom strengen Profilbildnis war die florentinische Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts also offenbar nicht ausgegangen; und wenn der scharfgeschnittene weibliche Profilkopf einer reichgekleideten und geschmückten Dame vor dunkelm Grunde in der Londoner Galerie (Nr. 585), der dort jetzt als „umbrische Schule“ bezeichnet ist, wirklich mit Berenson auf Uccello zurückzuführen wäre, müßte er jedenfalls der Spätzeit dieses Meisters angehören; dasselbe gilt von dem Frauenbildnis der Londoner Galerie (Nr. 758), das dort noch auf Piero della Francesca, von Schaeffer frageweise ebenfalls auf Uccello zurückgeführt wird, sicher aber florentinischen Ursprungs ist; und auch die ähnlichen, aber anmutigeren weiblichen Profilbildnisse, die neuerdings Domenico Veneziano gegeben werden, wie die beiden nahe verwandten, überaus liebenswürdigen, in einfachster Haltung vor leicht bewölktem blauen Himmel nach links gewandten weiblichen Profilbrustbilder der Berliner Galerie (Nr. 1614, Abb. 11) und des Museums Poldi Pezzoli zu Mailand brauchten, da Domenico erst 1461 starb, nicht der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts anzugehören.



Abb. 11 Domenico Veneziano, Weibliches Bildnis Berlin, Museum (Hanfstaengl)

Kapitel VI
Das italienische Profilbrustbild des 15. Jahrhunderts

Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wetteiferten die Bildhauer und Maler Italiens in der Darstellung von Bildnisbüsten. Erst jetzt fing in italienischen Privathäusern die Sitte an, Kamine, Gesimse und Türstürze mit farbigen, plastischen Bildnisbüsten, die dazwischen liegenden Wände mit gemalten Bildnistafeln zu schmücken. Erst jetzt auch wurden die strengen, meist nach links gewandten Profilbildnisse zu einer Besonderheit der italienischen Bildnismalerei. Die flämische Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts kennt sie kaum. Unzweifelhaft aber sind auch sie aus der Plastik, aus der besonderen Art der Reliefbildnerei der Schau- und Denkmünzen hervorgegangen, die einen so wichtigen Zweig der italienischen Kunstübung des 15. Jahrhunderts bilden. Der eigentliche Vater der italienischen Schaumünzenkunst, Vittore Pisano, genannt Pisanello (1380—1451 oder 1452), war kein Florentiner, sondern Veronese; und es ist bezeichnend, daß dieser Meister, dessen Schaumünzen in scharfer Profilstellung eine Reihe der bedeutendsten seiner italienischen Zeitgenossen verewigen, von den älteren Schriftquellen auch als einer der bahnbrechenden Bildnismaler Italiens gefeiert wird. Die älteste seiner Denkmünzen erschien 1438. Auch seine gemalten Bildnisse werden noch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. Die strenge Profilstellung erklärt sich bei ihnen von selbst. Von erhaltenen Bildnissen dieser Art hat zunächst das des Lionello d'Este (Abb. 12), das früher der Sammlung Barker in London gehörte, jetzt aber mit der Sammlung Morelli in die Galerie zu Bergamo gekommen ist, Anspruch auf die Vaterschaft Pisanellos. Nur in halber Lebensgröße, scharf nach rechts gewandt, erinnert es uns, trotz seines nachgedunkelten Blumengrundes, in seiner kalten aber feinen Modellierung in der Tat an die Schaumünzenkunst. Jedenfalls nicht als Gegenstück zu diesem Bilde ist

das köstliche, nach links gewandte Halbfigurprofilbild des Louvre in Paris gemalt, das ein blasses, schlankes estensisches Prinzeßchen vor einem Blumengrunde darstellt, in dem Schmetterlinge vor blauem Himmel um die Blüten flattern. Doch kann auch dieses Bild seiner ganzen Haltung nach kaum einem andern als Vittore Pisano zugeschrieben werden. Uebrigens darf man zur Erklärung der Profilstellung so vieler italienischer Einzelbildnisse des 15. Jahrhunderts auch nicht außer acht lassen, daß die Bildnisse der knieenden Stifter, die gelegentlich schon seit Jahrhunderten auf italienischen Mosaiken, Wand- und Altarbildern angebracht wurden, fast durchweg in scharfer Profilstellung in die Ecken gerückt worden waren.



Abb. 12 Vittore Pisano, Lionello d'Este Bergamo, Sammlung Morelli (Alinari)

Von Pisanellos Genossen in Venedig, dem alten Umbrier Gentile da Fabriano (von 1370 bis 1428) hören wir durch alte Schriftquellen, daß er auf zwei Tafeln die Brustbilder eines Vaters und seines Sohnes, im Profil einander zugewandt, und auch ein Tafelbildnis Papst Martins V. mit zehn seiner Kardinäle äußerst lebenswahr gemalt habe; aber erhalten haben sich keine Bildnisse von Gentiles Hand. Pisanellos Profilauffassung verbreitete sich rasch durch ganz Italien: hatte er selbst schon in dem genannten Prinzeßchenbilde ein Profilbildnis mit üppigem Gartengrunde geschaffen, so gingen die florentinischen Profilbildnismaler, die Pisanellos Münzen, nicht aber seine gemalten Bildnisse kennen mochten, entschieden von dem schlicht einfarbigen, meist dunkeln Grunde aus. Erst in allmählicher Entwicklung wurde der einfarbige Grund zu schlichter Zimmerwand mit landschaftlichem Ausblick durch eine Fensteröffnung oder neben einem Vorhang her, schließ-



Abb. 13 Bernardino de' Conti, Kardinalsbildnis
Berlin, Galerie

lich aber zu völlig landschaftlichem Fernblick, der den scharfen Zügen der Köpfe zur Folie diente. Gleichzeitig macht sich im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts ein starker Einfluß der niederländischen Bildnismalerei bemerkbar, deren Werke in Italien leidenschaftlich bewundert wurden; und gerade der niederländische Einfluß veranlaßte eine Verkleinerung des Maßstabs der Bilder, eine Zunahme der Durchbildung aller Einzelheiten und Zufälligkeiten in der Oberfläche der Gesichtszüge, aber auch — mit der Oelfarbe — eine Erhöhung der Weichheit der malerischen Vertreibung der Farben ineinander; und ohne Zweifel kamen von den Niederlanden auch die Zimmer- und Hallengründe mit den landschaftlichen Ausblicken, wogegen allem Anschein nach die reinen Landschaftsgründe in Italien noch früher auftraten als in den Niederlanden.

Schwer ist es, in einzelnen Fällen die zahlreich erhaltenen italienischen Bildnisse des 15. Jahrhunderts, die ihre Schöpfer nur selten mit ihrem Namen bezeichnet haben, zu bestimmten Künstlern in Beziehung zu setzen. Die Ansichten selbst solcher Kenner, die in der Regel übereinstimmen, gehen hier oft weit auseinander. Die Individualität der Dargestellten ist hier eben schon stärker als die Individualität der Darsteller. Wir halten uns an die zurzeit in Kennerkreisen am meisten üblichen Namengebungen.

Unter den florentinischen und mittelitalienischen Profilbildnissen auf einfarbigem, meist dunkelm Grunde, zu denen die schon genannten, früher in der Regel Piero degli Franceschi, heute Uccello und Domenico Veneziano zugeschriebenen weiblichen Bildnisse gehören, sind zunächst

einige jener mit Recht oder Unrecht auf Sandro Botticelli (1446 1510) zurückgeführten berühmten weiblichen Bildnisse im Berliner Museum (Nr. 81), im Palazzo Pitti zu Florenz und im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. zu nennen, in denen man abwechselnd die „schöne Simonetta“, die Geliebte Giulianos de' Medici, und Lucrezia Tornabuoni, die Gemahlin Pieros de' Medici, erkennen wollte, weil Vasari berichtet, daß



Abb. 14 Piero della Francesca, Battista Sforza Florenz, Uffizien (Alinari)



Abb. 15 Piero della Francesca, Federigo di Montefeltre Florenz, Uffizien (Alinari)

Botticelli diese beiden Damen gemalt habe. Die schöne, vornehme blonde Dame in Frankfurt, die ausnahmsweise nach rechts gewandt ist, kann nach unserm Gefühl in der Tat von Botticelli gemalt sein. Von den männlichen Profilbildern dieser Art, die mit Botticelli zusammenhängen, ist das des Giuliano de' Medici, dessen beide Exemplare im Berliner Museum und in der Galerie zu Bergamo um den Vorrang streiten, ebenfalls nach rechts gewandt, doch aber, da man auch das linke Auge des Dargestellten sieht, schon in leichter Wendung nach vorn gegeben. Strenge Profilbilder mit schlicht zugestrichenem Hintergrunde aber sind zum Beispiel wieder



Abb. 16 Ambrogio de' Predis (?), Bildnis einer mailändischen Prinzessin Mailand, Ambrosiana (Alinari)

das Bildnis eines rotgekleideten, reichgeschmückten Jünglings im Palazzo Colonna zu Rom, das von Giovanni Santi oder Melozzo da Forli herrührt, das zweite Piero degli Franceschi benannte Damenbild der Londoner Nationalgalerie (Nr. 585) und das Piero Pollajuoli zugeschriebene, bei aller plastischen Schärfe üppige weibliche Bildnis der Sammlung Hainauer in Berlin.

Von den oberitalienischen Bildern dieser Gattung schließt das des Lionello d'Este von Giovanni Orioli in der Londoner Nationalgalerie (Nr. 770) sich an die Bilder Pisanellos an. Die venezianischen Künstler oder vielleicht noch mehr die schönen venezianischen Frauen aber waren der Herbheit dieser strengen Darstellungsart offenbar wenig geneigt. Nur in Mailand hielten Bernardino de' Conti (tätig von 1499 bis nach 1522), dessen bezeichnetes Kardinalsbildnis, Nr. 499 in der Berliner Galerie (Abb. 13), sich, im Profil nach links gewandt, vom schwarzen Grunde abhebt, und sein im ganzen feinfühligerer Zeitgenosse Ambrogio de' Predis, dessen Profilbild Kaiser Maximilians in der Ambraser Sammlung in Wien ebenso dargestellt ist, noch lange an dieser strengen Profilmalerei fest, die sich in dem köstlichen, von namhaften Kennern immer noch Leonardo da Vinci gegebenen, wahrscheinlich aber doch von Ambrogio de'Predis gemalten, auf schwarzen Grund gestellten Bildnisse einer mailändischen Prinzessin in der Ambrosiana zu Mailand (Abb. 16), zu der Höhe künstlerischer Vollendung und holdseligen Zaubers erhebt.

Als Profilbildnisse mit schlichter Zimmerarchitektur sind dann das anmutig weibliche Bildnis aus der Schule Botticellis in der Sammlung Cook zu Richmond, das weibliche Bildnis der Art Botticellis (Abb. 17) mit dem blauen

Himmel hinter dem Fenster des dunkeln Grundes in der Berliner Galerie (Nr. 106 A) und die prächtige Halbfigur einer 1488 von Domenico Ghirlandajo, dem letzten florentinischen Quattrocentisten, gemalten vornehmen Dame in der Sammlung Kann zu Paris zu nennen.

Den Uebergang zu den Profilbildern mit landschaftlichen Gründen bilden die wahrscheinlich von dem Ferraresen Francesco Cossa (1435 –1477) gemalten, zu einer Tafel vereinigten, einander zugewandten Profilbildnisse Giovanni Bentivoglios II. und seiner Gemahlin in der Sammlung G. Dreyfus zu Paris, die in Spemanns Museum vortrefflich veröffentlicht worden sind. Die beiden Gestalten heben sich mit ihren lebensvollen Köpfen von dunkeln Vorhängen ab, zwischen denen man in der Mitte in eine weite Landschaft hinüberblickt.



Abb. 17 Botticelli, Weibliches Bildnis
Berlin, Galerie (Hanfstaengl)

Dann aber die Profilbildnisse, die sich völlig von weiten landschaftlichen Gründen abheben. Stilistisch ist die Profilstellung hier eigentlich ein Widersinn; aber gerade dieser Widersinn vielleicht verleiht den Bildern dieser Art einen eigenartigen poetischen Schimmer. Wohl die frühesten sind die zwischen 1461 und 1465 entstandenen Bildnisse des Herzogs Federigo Montefeltre (Abb. 15) und seiner Gemahlin Battista Sforza (Abb. 14), Hauptwerke Pieros degli Franceschi (1420 bis 1492), die in den Uffizien zu Florenz hängen, zwei Brustbilder ohne Hände, im schärfsten Profil einander zugewandt, der rotgekleidete Fürst mit der merkwürdigen Hakennase nach links, die vornehm geschmückte Fürstin mit etwas nichtssagender Gesichtslinie nach rechts gewandt. Beide Köpfe



Abb. 18 Piero di Cosimo, Bildnis des Musikers Giamberti Haag, Kgl. Galerie (Hanfstaengl)

stehen vor dem lichten Himmel. Bis an den Hals aber reicht beiden die baum- und hügelreiche, rechts von einem Landsee durchzogene Landschaft des Hintergrundes. Ein Meister dieser Gattung war dann, wie es scheint, Piero di Cosimo (1462—1521), dem heute doch wohl mit Recht die beiden Prachtbildnisse des Baumeisters Giuliano da Sangallo und des Musikers Francesco Giamberti (Abb. 18) im Haager Museum zugeschrieben werden. Beide heben sich von reichen, mit Bäumen und Häusern geschmückten Berglandschaften ab, nur das des Musikers aber hat die volle Profilstellung ohne Strenge bewahrt. Strenger ist Piero di Cosimos Idealbildnis einer halb entkleideten Dame in Chantilly. Ihre Brust und ihre linke Schulter sind völlig entblößt; eine Kleopatra-Viper ringelt sich durch ihr Halsband. Ihr stumpfes Profil hebt sich hell von der schwarzen Wolke ab, die über der wohlgegliederten Landschaft schwebt.

Kapitel VII

Von vorn gesehene Brustbilder der italienischen Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts

Den Profilbildnissen würden sich nach den Regeln der alten „Frontalität“ zunächst die ganz von vorn gesehenen Bildnisse anreihen; und in der Tat sind sie unter den

erhaltenen italienischen Brustbildern dieser Zeit nicht allzu selten. Drei von ihnen wurden früher Masaccio zugeschrieben, ein Zeichen, daß man diese Haltung wirklich für altertümlich hielt. Das eine befindet sich in den Uffizien zu Florenz und stellt einen jungen Mann mit einer Mütze auf dem Kopfe im Stil der Nachfolger Masaccios dar. Das zweite, das von Berenson auf Botticelli zurückgeführt wird, der sogenannte „Goldschmied", hängt im Palazzo Corsini zu Rom und zeigt einen Mann mit roter Kappe und rötlichbraunem Rock mit einem Ring in der Hand. Das dritte, das ebenfalls einen Mann in roter Kappe darstellt, gehört der Londoner Nationalgalerie (Nr. 626), die es ebenfalls Botticelli zuschreibt, während wir es eher Filippino Lippi geben möchten. Freier bewegt und schon als Halbfiguren dargestellt aber sind zwei ganz von vorn gesehene oberitalienische Bildnisse vor dunkelm Grunde, beide in der Londoner Galerie, Gentile Bellinis Bildnis eines alten Mathematikers und Ambrogio de' Predis' bezeichnetes Jünglingsbildnis von 1494. Jener hält einen Zirkel in der Linken und erhebt lehrend die Rechte; dieser legt die Rechte vorn auf eine Schutzmauer.



Abb. 19 Francesco Francia, Vangelista Scappi
Florenz, Uffizien (Alinari)

Nur vor leichtbewölktem blauen Himmel hebt sich das ebenfalls ganz von vorn gesehene venezianische Brustbild eines Mannes mit langem, wohlgeordnetem blonden Haar in derselben Sammlung (Nr. 1121) ab. Aber auch mit wirklichen landschaftlichen Gründen ausgestattet sind einige der von vorn dargestellten Bildnisse des 15. Jahrhunderts: so das harte Bildnis der Elisabetta Gonzaga in den Uffizien zu Florenz

(Nr. 1121), das mit Unrecht den Namen des großen Mantegna trägt; so aber vor allen Dingen das Meisterstück Francesco Francias (1450—1518) in derselben Sammlung, das großartige Bildnis des schwarzgekleideten Vangelista Scappi (Abb. 19), dessen Hände übereinander gelegt vorn auf der Brüstung ruhen. Die Vorderansicht ist hier schon nicht mehr starr, sondern von leichter Bewegung durchströmt.

Kapitel VIII
Halbfiguren und Brustbilder in halber Wendung nach vorn

Allen diesen Profil- und Frontalbildnissen steht nun aber eine große Anzahl italienischer Brust- und Halbfigurbildnisse des 15. Jahrhunderts gegenüber, die, obgleich sie im Durchschnitt keineswegs jünger als jene sind, den Kopf und den Oberkörper in freierer Wendung nach links oder rechts darstellen. Wenn man sie als Bildnisse in Dreiviertelansicht zu bezeichnen pflegt, so ist das natürlich in den seltensten Fällen wörtlich zu nehmen. Es kommen alle Ansichten von der geringsten Abweichung vom Profil bis zur leisesten Seitenwendung von der Vorderansicht vor. Sahen wir schon bei jenem nach rechts gewandten Botticellischen Profilbildnisse des Giuliano de' Medici eine leichte Wendung nach vorn, die wenigstens einen Teil seines linken Auges erkennen ließ, so ist dasselbe bei der charaktervollen Halbfigur des bartlosen Herrn mit grüner Mütze und Goldkragen in den Uffizien der Fall, die in der Regel noch als Arbeit Piero Pollajuolos gilt, von Lermolieff-Morelli aber für das Bildnis Galeazzo Sforzas von Ambrogio de' Predis erklärt wurde. Beinahe noch in Vorderansicht aber ist zum Beispiel das Jünglingsbildnis der Art Lorenzo di Credis in den Uffizien (Nr. 1217) gehalten.



Abb. 20 Giovanni Bellini, Doge Loredano
London, Nationalgalerie

Wie diese Bildnisse, so heben sich auch noch einige wirklich in halber Wendung dargestellte Brustbilder von schlichtem, meist dunkelm Grunde ab. Von florentinischen Werken sei hier nur Domenico Ghirlandajos (1449—1494) edles weibliches Bildnis in der Nationalgalerie zu London (Nr. 1230) genannt. Hauptsächlich kommen oberitalienische Bildnisse dieser Art in Betracht. Gehört doch Mantegnas (1431—1506) wunderbar kraftvolles Kardinalsbildnis in der Berliner Galerie, das auf dunkelgrünem Grunde steht, gehört doch Gentile Bellinis (1420—1507) behäbiges Bildnis der gekrönten Caterina Cornaro in der Galerie zu Budapest, gehört doch Giovanni Bellinis (um 1430—1516) wundervolles Bildnis des Dogen Loredano (Abb. 20), aber auch Francesco Buonsignoris (1453—1519) weniger anziehendes Senatorenbildnis von 1487 in der Londoner Galerie zu den Bildern in Dreiviertelansicht mit schlichtem Grunde. Stehen doch auch die schönsten Bildnisse Antonello da Messinas (um 1430—1474), wie das Jünglingsbildnis mit roter Kappe in der Londoner Galerie (Nr. 1141) und der berühmte sogenannte „Condottiere“ des Louvre zu Paris, beide nach links gewandt, auf einfarbigem dunkeln Grunde. Selbst das Bildnis der „Lucrezia Crivelli“ (La belle Ferronière) des Louvre, das früher allgemein keinem Geringeren als Leonardo da Vinci zugeschrieben wurde, während es diesem Meister heute von den meisten, aber doch nicht von allen Kennern abgesprochen wird, schließt sich, wenn es auch erst im 16. Jahrhundert entstanden ist, dieser Reihe an.

Dann aber folgen die Bildnisse in Dreiviertelansicht, die mit einem Zimmergrunde versehen sind, in dem sich manch-

mal ein Fenster ohne Glasscheiben mit freiem Ausblick in die Landschaft öffnet. Von einem Vorhang hebt sich das feine Brustbild des sinnig dreinblickenden Jünglings der K. Galerie zu Wien ab, das die herrschende Lehrmeinung (kaum mit Recht) auf Jacopo de' Barbari zurückführt. Die weibliche Halbfigur der Constanza de' Medici steht auf dem Bilde der Londoner Galerie, das mit Unrecht Ghirlandajo zugeschrieben wurde, an einem Tisch vor einer Wand, neben der sich zu beiden Seiten Blicke in die Landschaft öffnen. Auf Credis ruhig ansprechendem Bildnis des Verrochio in den Uffizien (1163) öffnet sich links in dem dargestellten Gemache ein Fenster mit freundlichem Ausblick. Aus dem Zimmer des manchmal, aber sicher mit Unrecht, Piero di Cosimo zugeschriebenen, in mehr denn halber Figur fast von vorn gesehenen gepanzerten Kriegers der Londoner Galerie (Nr. 895), der schon durch die Handlung des Schwertziehens in die bewegtere Auffassung des 16. Jahrhunderts hinüberweist, blickt man auf die Piazza della Signoria in Florenz hinaus. Vor allen Dingen ist hier aber das Doppelbildnis Domenico Ghirlandajos (Abb. 21) im Louvre zu nennen, das die Halbfigur eines alten Mannes mit sehr unschöner Nase darstellt, an dem ein reizender blondlockiger Knabe emporstrebt. Aus dem Gemache, in dem der Alte sitzt, schaut man rechts zum Fenster in eine klassisch schöne Landschaft hinaus. Endlich aber gibt es auch in dieser Gattung eine Reihe von Brustbildnissen, hinter denen sich die Land-



Abb. 21 Ghirlandajo, Doppelbildnis Paris, Louvre (Braun, Clément & Cie.)

schaft unmittelbar oder höchstens durch eine Mauer vermittelt mit allen ihren Reizen dehnt. Nur den leichtbewölkten Himmel sieht man auf dem Brustbild eines Jünglings mit roter Kappe von Domenico Ghirlandajo in der Nationalgalerie zu London (Nr. 1299). Nur ein Stückchen ferner Landschaft erscheint unten links auf Antonellos da Messina feinem, 1478 gemaltem Brustbild eines jungen Mannes in der Berliner Galerie. Reich aber breitet der Landschaftsgrund sich hinter dem wunderschönen und vielleicht mit Recht Botticelli zugeschriebenen Bildnis eines jungen Mannes der Uffizien (dem sogenannten „Medailleur") aus, der eine Schaumünze in beiden Händen vor sich hält. Saftig und üppig lacht der volle Landschaftsgrund hinter Piero di Cosimos lebensvollem Bildnis Giuliano da Sangallos in der Haager Galerie. Mit antiken Ruinen, nackten Männern und tanzenden Frauen ist die Landschaft hinter Luca Signorellis herrlichem Brustbild eines älteren Mannes in der Berliner Galerie ausgestattet. Umbrisch zart gegliedert und getönt erscheint die kühle Landschaft hinter dem feinfühligen Knabenbildnis Pinturicchios in der Dresdner Galerie (Abb. 22). Mit allem Zauber seelischer Stimmung erfüllt aber leuchtet die Landschaft hinter dem verständnisvoll, wenn auch noch etwas hart modellierten Frauenbrustbild der Galerie Liechtenstein zu Wien, das, einerlei ob wir es auf Andrea Verrocchio (1435—1488), ob wir es, wie uns richtiger erscheint, auf einen andern seiner Schüler oder ob wir es mit namhaften deutschen Kennern auf den einzigen Leonardo



Abb. 22 Pinturicchio, Knabenbildnis
Dresden, Galerie (Bruckmann)

da Vinci (1452—1519) zurückführen, als eine unmittelbare Vorstufe der „Mona Lisa“ dieses Größten der Großen erscheint. Wenn manche dieser italienischen Brustbilder der Frührenaissance, von denen einige übrigens erst im Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sind, auch schon eine Fülle malerischen, poetischen und persönlichen Reizes entfalten, so läßt sich im allgemeinen doch nicht verkennen, daß die italienische Brustbildnismalerei des Quattrocento noch etwas steif und starr, noch etwas hart und herbe wirkt. Es war den Malern zunächst nur noch darum zu tun, die körperlichen Züge der Dargestellten festzuhalten, in denen sich freilich die Charaktere hier und da bereits auszudrücken beginnen. Von einer Beseelung von innen heraus oder selbst von einer Belebung von außen her ist bis zur Uebergangszeit ins 16. Jahrhundert noch keine Rede. Die Charakterisierung bleibt oft am Aeußeren und Einzelnen, an Lippen und Augenlidern, an Warzen und Runzeln haften, versagt manchmal aber auch völlig. Besonders werden die Ohren und Hände, wie Lermolieff-Morelli wenigstens in einigen Fällen bewiesen hat, nicht immer in den ihnen selbst und ihren Trägern eigentümlichen Formen, sondern manchmal nur in den Typen der Kunstsprache des Malers wiedergegeben. Der künstlerische Reiz, den die meisten dieser Bilder gleichwohl ausstrahlen, liegt in der unmittelbaren Natürlichkeit der Auffassung, in der Ehrlichkeit der technischen Behandlung und in dem frischen, spröden Zusammenklang ihrer Linien und Farben.

Kapitel IX

Das Bildnis in der italienischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts

Dieser ganzen Gattung der Bildnismalerei im engeren Sinne stellt sich nun aber in Italien, stellt sich zunächst in Florenz im 15. Jahrhundert die Bildnismalerei im weiteren

Sinn, die gelegentliche Bildnismalerei der großen Freskokunst an die Seite, die jetzt, von den allerheiligsten Personen abgesehen, ganz aus Bildnisgestalten und Bildnisköpfen zusammengesetzt zu sein pflegt, sei es, daß die Haupthandlungen der vorgeführten Geschichten durch ausgezeichnete Mitbürger des Malers dargestellt werden, sei es, daß die Sippe und Freundschaft des Bestellers unter den Zuschauern als „Assistenza" der heiligen oder weltlichen Handlung beiwohnt. Hier erscheinen die köstlichsten, kernigsten Bildnisfiguren in ganzer Gestalt, in seelischer und manchmal sogar in körperlicher Bewegung. Hier zeigen gerade die florentinischen Maler, von Masaccio, Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli bis zu Botticelli, Filippino (um 1457—1504) und Domenico Ghirlandajo, was sie als Bildnismaler zu leisten vermögen. Aber auch die oberitalienischen Meister vom Schlage Mantegnas schufen Außerordentliches gerade auf diesem Gebiete; und die Maler der großen Leinen-Wandbilder Venedigs, wie Gentile Bellini und Vittore Carpaccio (tätig zwischen 1489 und 1522), blieben hierin kaum hinter ihren mittelitalienischen Genossen zurück. Gerade diese Durchsetzung mit lebenskräftigen Bildnissen, diese Zusammensetzung aus wirklichen Einzelpersönlichkeiten unterscheidet die italienische Großmalerei des 15. von der des 14. sowohl wie von derjenigen des 16. Jahrhunderts. Gerade hierin liegen ihre Stärken, aber auch ihre Schwächen, wenn man solche zugeben will.

Erst allen diesen Wandgemälden gegenüber, denen sich übrigens zahlreiche Altarbilder derselben Richtung anschließen, bemerken wir, welche herrschende Rolle das Bildnis in der italienischen Kunst dieser Zeit spielt. Keine andre Zeit und kein andres Volk hat dem etwas an die Seite zu setzen, und wenigstens im 15. Jahrhundert finden sich auch nirgends so große Bildnisgruppen wieder, wie sie sich einige Male als selbständige, zunächst um ihrer selbst willen gemalte, in sich abgeschlossene Kunstwerke aus der italienischen Geschichtsmalerei jener Tage loslösen.

Kapitel X
Das Selbstbildnis in der italienischen Historienmalerei des 15. Jahrhunderts

Von dem stolzen Selbstgefühl der italienischen Renaissancekünstler zeugt zunächst die Gewohnheit mancher Maler, sich selbst, allein, mit ihren Lehrern oder mit andern Freunden auf ihren Bildern aus der heiligen Geschichte anzubringen. Gleich in der florentinischen Kunst des 15. Jahrhunderts treten uns Beispiele dieser Art auf Schritt und Tritt entgegen; und gleich auf diesem Gebiete lernen wir auch Masaccio selbst als Bildnismaler kennen. Auf dem berühmten Zinsgroschenbilde der Brancaccikapelle zu Florenz hat er sich rechts im Mittelgrunde unter den Aposteln dargestellt; ein roter Mantel umwallt die kräftige, gedrungene Gestalt; kurzlockiges Haar umrahmt die nicht eben schönen, breiten, knochigen, scharfgeschnittenen Züge. Sein Lehrer Masolino steht unter den Zuschauern des Bildes, das Petrus und Johannes als Almosenspender schildert. Sein Nachfolger Fra Filippo Lippi stellte sich in größeren Gruppen sowohl auf einem seiner Wandgemälde in Prato als auch auf einem solchen in Spoleto dar. Dort steht er, wie Crowe und Cavalcaselle dargetan haben, von vorn gesehen, zu äußerst rechts auf dem Bilde der Totenfeier des



Abb. 23 Fra Filippo Lippi, Selbstbildnis aus der Krönung Marias Florenz, Akademie (Alinari)

hl. Stephanus, das auch durch das prächtige Bildnis des Kirchenvorstandes Carlo de' Medici ausgezeichnet ist; hier steht er an ähnlicher Stelle auf dem Gemälde des Todes der Jungfrau Maria. Am meisten fällt aber in die Augen sein Selbstbildnis auf der 1441 gemalten „Krönung Marias" in der Akademie zu Florenz (Abb. 23). Rechts unten erscheint der Maler mit der Tonsur und im Mönchsgewande. Bescheiden stellt er sich nur auf eine der Stufen, die zum Himmelspalaste emporführen. Nur mit halber Figur ragt er hervor. Seine Hände sind anbetend gefaltet. Sein im Profil dargestelltes hübsches Gesicht ist lebendig durchgeführt. Damit man ihn ja nicht verkenne, läßt er von einem vor ihm stehenden Engel eine auf ihn weisende Schriftrolle halten, auf der die Worte stehen: „Is perfecit opus" — „Der hat dies Werk gemacht".



Abb. 24 Botticelli, angebliches Selbstbildnis aus seinem Bilde „Anbetung der Könige" Florenz, Uffizien (Alinari)

Fra Filippos Sohn Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli und Domenico Ghirlandajo sorgten ebenfalls dafür, daß die Florentiner sie, solange Farben und Kalk zusammenhalten, an heiliger Stätte unter andern ihrer Zeitgenossen bewundern können. Cosimo Roselli war sogar naiv genug, sich selbst auf dem „Abendmahl" in der Sixtinischen Kapelle zu Rom darzustellen. Vorn, rechts und links vor der heiligen Handlung, stehen hier je zwei kräftige Bildnisgestalten in der Zeittracht, in denen man außer Cosimo selbst noch Perugino, Botticelli und Ghirlandajo erkennt. Es ist aber auch, wie es scheint, das einzige Mal, daß ein Künstler gewagt hat, der Abendmahlsdarstellung eine so persönliche Zutat

hinzuzufügen. Botticellis Selbstbildnis (Abb. 24) glauben einige Forscher in der ganz rechts vorn zum Bilde herausblickenden Gestalt auf der bildnisreichen „Anbetung der Könige“ in den Uffizien zu erkennen, wogegen andre geltend machen, daß der Künstler sich auf diesem Medici-Bilde schwerlich so gleichberechtigt mit den ersten Patriziern der Stadt hätte abbilden dürfen. Luca Signorelli endlich, der große Cortonese, der, ein Vorläufer Michelangelos, sonst an der Wiederentdeckung der Welt des Nackten einen größeren Anteil hat als an der Neugestaltung individueller Gesichtszüge, hat sich doch nicht enthalten können, sich in seinen gewaltigen „Weltgerichts“-Fresken im Dome zu Orvieto (Abb. 25) wenigstens einmal an der Seite seines Vorgängers Fiesole darzustellen. Beide stehen links vorn, abseits der Handlung, auf dem Bilde des Antichrist.



Abb. 25 Signorelli, Selbstbildnis aus dem „Weltgericht“ im Dom zu Orvieto (Alinari)

Kapitel XI
Stifterbildnisse in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts

Noch öfter als sich selbst haben die italienischen Meister des 15. Jahrhunderts die Stifter von Kirchenbildern auf diesen mitdargestellt. Allein oder mit ihren Angehörigen knieen sie zu Füßen der Heiligen. Den Anfang macht auch gleich hier wieder Masaccio mit seinem Fresko der hl. Dreieinigkeit in S. Maria Novella zu Florenz (Abb. 26). Die vorn in strenger Seitenansicht knieenden etwa fünfzigjährigen Stifter, der betende Gatte in roter Mütze und rotem Mantel zur Linken, die Gattin in schwarzer Haube und blauem Obergewande zur Rechten, sind in der Klarheit und Bestimmtheit ihrer Zeichnung, in der Leichtigkeit und Flüssigkeit ihrer Malweise, selbst in der Frische und Unbefangenheit ihres Ausdruckes weitaus der anziehendste Teil des Bildes. Daß derartige Gestalten während des ganzen 15. Jahrhunderts so ziemlich das gleiche Gepräge behielten, zeigen dann die 1485 von Domenico Ghirlandajo gemalten knieenden Bildnisse des Francesco Sassetti und seiner Gemahlin Nera zu beiden Seiten des Altars innerhalb seiner berühmten Freskenfolge der Cappella Sassetti in der Kirche S. Trinità. Auch diese Bildnisse gehören wegen der großen schlichten Ruhe ihrer Haltung und der scharfen Erfassung der Hauptzüge der Gesichter zu den besten derartigen Leistungen der florentinischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Aber auch sie zeigen in der Starrheit ihrer Auffassung und der Ausdruckslosigkeit der Mienen die Grenzen, die den Porträtdarstellungen dieser Zeit noch gezogen waren.

In der umbrischen Schule zeichneten Rafaels Vater, Giovanni Santi, Niccolo Alunno und Pinturicchio sich durch ihre Stifterbildnisse aus. Besonders lebendig sind von Pinturicchios Hand die beiden Freskodarstellungen knieender Männer zu beiden Seiten des Eingangs zur runden Taufkapelle des Domes von Siena. Nach der herrschenden Meinung wäre hier wie dort der Rektor der Kirche Alberto Aringhieri, links als Johanniter-

jüngling vor weiter Landschaft, rechts als bärtiger Mann in bürgerlicher Kleidung, abgebildet; doch nimmt man wohl richtiger mit Corrado Ricci an, daß das Bild zur Linken einen andern, jugendlicheren Rhodosritter wiedergibt. — Piero della Francesca malte um 1451 in der Kirche S. Francesco zu Rimini den grausamen, aber kunstsinnigen Tyrannen und



Abb. 26 Masaccio, Dreieinigkeit mit Stiftern Fresko in S. Maria Novella zu Florenz (Alinari)

Soldführer Sigismondo Pandolfo Malatesta (Abb. 27) knieend mit zwei Hunden zu Füßen seines Schutzheiligen, des hl. Sigismund von Burgund. In scharfer Profilstellung knieet der Fürst, der sich, soweit die Uebermalung ein Urteil zuläßt, in offener Halle vom lichten Himmelsblau abhebt, vor dem links thronenden ernsten Heiligen. Da der Stifter hier, wie schon die Hunde zeigen, die er mitgebracht, als Hauptfigur, der Heilige als Nebenfigur erscheint, nähert dieses Freskobild sich schon den ihrer selbst wegen dargestellten Bildnissen. — Giovanni Bellini schuf 1488 das köstliche Votivbild des Dogen Agostino Barbarigo in der Kirche S. Pietro Martire auf der Insel Murano. Zu Füßen der unter purpurnem Baldachin thronenden Jungfrau knieet der in Gold und Hermelin gekleidete Beherrscher Venedigs. Der hl. Markus empfiehlt ihn dem ihn segnenden Jesusknaben. Die großartige, lebendige Auffassung des Bildnisses trägt viel zu dem Eindruck hoher Vollendung bei, den dieses Prachtwerk macht. — Andrea Mantegna malte 1496 die im Louvre zu Paris erhaltene „Madonna della Vittoria“, das Votivbild des Markgrafen Gonzaga von Mantua. Dieser wollte der Jungfrau durch das Bild für seine wunderbare Errettung in der Schlacht am Taro danken. Geharnischt knieet er zu ihren Füßen. Das Christkind streckt segnend die Rechte über ihn aus. — Ganze Stifterfamilien aber knieen zu Füßen des Heiligen zum Beispiel auf Giovanni Santis Altarbild des Gaspare Buffi in der Akademie zu Urbino und auf dem früher Bernardino Zenale, dann Bernardino



Abb. 27 Piero della Francesca, Malatesta
Rimini, S. Francesco (Alinari)

de' Conti, heute zum Beispiel von Seidlitz Ambrogio de' Predis zugeschriebenen großen Votivbilde der Brera zu Mailand, das zu den Hauptwerken der mailändischen Kunst der Jahrhundertwende gehört. Auf jenem Bilde in Urbino bilden Vater, Mutter und Sohn eine schöne, geschlossene Gruppe voll milder, aber packender Lebenswahrheit. Auf dem Bilde in



Abb. 28 Lorenzo Costa, Madonna mit der Familie Bentivoglio
Bologna, S. Giacomo Maggiore (Alinari)

Mailand sehen wir, herb und hart dargestellt, Ludovico Sforza, il Moro, seine Gemahlin Beatrice und ihre beiden Kinder die heilige Gruppe verehren. — Vor allen Dingen aber gehört Lorenzo Costas großes Madonnenbild von 1488 in der Bentivoglio-Kapelle der Kirche S. Giacomo Maggiore in Bologna zu den Heiligenbildern mit großen Stiftergruppen. Milde und gelassen thront Maria auf prächtig geschmücktem Throne, dem die Familie Bentivoglio verehrend naht (Abb. 28). In nicht eben eifrigem Gebete sind Giovanni Bentivoglio und seine Gattin Ginevra knieend auf den oberen Stufen des Thrones, sind ihre elf Kinder, links die sieben Töchter, rechts die vier Söhne stehend in steifer Anordnung zu Füßen der Muttergottes dargestellt. Schön ist die Familie nicht; aber kräftig und ausdrucksvoll sind ihre Köpfe; und die große Familienvereinigung ist, künstlerisch angesehen, auch auf diesem Bilde die Hauptsache. Gegenstand der Darstellung ist nicht sowohl die Madonna mit Stiftern, als die Stifterfamilie mit der von ihr verehrten Madonna.

Kapitel XII
Bildnisse unter den handelnden Personen und den Zuschauern in der religiösen Geschichtsmalerei des 15. Jahrhunderts

Weit umfangreichere und mannigfaltigere Bildnisgruppen andrer Art treten uns auf vielen großen Wandgemälden und einigen Altargemälden der bedeutendsten italienischen Maler des 15. Jahrhunderts entgegen. Auf manchen von ihnen scheint der Vorgang in der Tat in eine gewaltige zeitgenössische Bildnisgruppe aufgelöst zu sein. Am öftesten wird erklärlicherweise von dieser Freiheit bei Darstellungen Gebrauch gemacht, die ihrer Natur nach die Entfaltung eines größeren Gefolges oder eines Zuschauergepränges erheischen, besonders bei

Darstellungen des Zuges und der Anbetung der hl. drei Könige, bei feierlichen Leichenbestattungen und bei andern kirchlichen oder weltlichen Zeremonien. Die Handlung solcher Bilder scheint dann allerdings an dem Tage und an dem Orte, da sie gemalt worden, vor sich zu gehen. Ob wir die Dargestellten dem Namen nach kennen oder nicht, ob sie vom Künstler gegen Bezahlung in seine Werkstatt gerufen worden oder ob sie, was sicher die Regel war, es als eine große Ehre betrachteten, mitdargestellt zu werden, ob sie die Träger allgemein bekannter und genannter Namen, ob sie die Freunde und Verwandten des Meisters und des Bestellers oder ob sie gar nur beliebige, ihrer Charakterköpfe wegen dargestellte Fremde waren, kommt für die künstlerische Würdigung der durch dieses Verfahren bedingten, der Nachwelt äußerst wahr, anschaulich und kräftig erscheinenden Darstellungsweise kaum in Betracht. Als Bildnisse im engeren Sinne innerhalb dieser Gruppen interessieren uns aber natürlich hauptsächlich die Gestalten, die berühmte Männer darstellen oder doch Männer, deren Namen teils durch Vasari aufbewahrt, teils aus andern Quellen ermittelt worden sind. Uebrigens fesseln die Bildnisse innerhalb dieser Gemälde uns gerade als solche in noch höherem Grade als die Einzelbildnisse und die Stifterbilder des 15. Jahrhunderts. Weder durch plastische Vorbilder bedingt, noch durch hieratische Ueberlieferungen gebunden, entwickelten sie sich freier, malerischer und lebendiger als jene. Durch ihre Beziehungen zur Handlung wird ihre Haltung und Stellung, auch in ganzen Gestalten, ungezwungener, gewinnen ihre Mienen an Leben und innerer Beseelung. Es gibt so zahlreiche Beispiele dieser Kunstübung, daß hier nur an wenige, besonders hervorragende und bedeutsame Schöpfungen der Art erinnert werden kann.

Die Florentiner gingen gerade auf diesem Gebiete allen andern voran. Schon in Masaccios Fresken finden sich Anklänge an diese Sitte. Schon Filippo Lippi aber stellte in seiner „Bestattung des hl. Stephanus“ im Dom zu Prato ein Muster dieser Gattung hin. Aus den zahlreichen Zeitgenossen, die zu beiden Seiten der Bahre des Heiligen angeordnet sind, ragt besonders die hohe, kräftige Gestalt des Superintendenten

Carlo Medici hervor. — Sandro Botticelli lieh auf seiner berühmten „Anbetung der Könige“ (Abb. 29) in den Uffizien zu Florenz den Königen die Köpfe Cosimos, Pieros (nicht Giulianos, wie Vasari annahm) und Giovannis de' Medici, dem Gefolge aber die Züge der übrigen Mitglieder der Familie Medici und andrer bekannten Florentiner jener Tage. — Antonio



Abb. 29 Botticelli, Anbetung der Könige Florenz, Uffizien (Alinari)

Pollajuolo soll dem hl. Sebastian in seinem herben, aber ausdrucksvollen Gemälde der Londoner Galerie den angesehenen Florentiner Gino Capponi untergeschoben haben. In Filippino Lippis schönstem Altargemälde, der köstlichen Madonna mit dem hl. Bernhard in der Badia zu Florenz, trägt die Madonna die guten Züge der Gattin des Stifters Francesco del Pugliese, der selbst als solcher auftritt, erscheinen die liebreizenden

Englein, die der Madonna das Geleite geben, aber mit den Köpfen der Kinder des hochgestellten Paares. — Benozzo Gozzoli (1420—1498) beteiligte sich in seinem „Turmbau zu Babel“ und seiner „Anbetung der Könige“ im Campo Santo zu Pisa, vor allen Dingen aber in seiner üppigen Darstellung des Zuges der Weisen aus dem Morgenlande in der Kapelle des Palastes der Medici (jetzt Riccardi) zu Florenz aufs lebhafteste an dieser Art, seine Zeitgenossen unsterblich zu machen. — Ein Aeußerstes auf diesem Gebiete aber leistete Domenico Ghirlandajo. Schon sein Wandgemälde der Bestattung der hl. Fina in der ihr geweihten Kapelle des Domes zu San Gimignano schmückte er reichlich mit Bildnisgestalten. Von seinen Fresken in der Allerheiligenkirche zu Florenz ist besonders die Madonna della Misericordia, die ihren frommen Verehrer schützend mit ihrem ausgebreiteten Mantel bedeckt, reich mit Bildnissen der Familie Vespucci ausgestattet. Seine Fresken aus dem Leben des hl. Franz in der Sassetti-Kapelle der Dreifaltigkeitskirche der Arnostadt erscheinen durch ihren reichen Gehalt an zeitgenössischen Bildnissen, die Ad. Warburg uns nähergebracht hat, als wertvolle Urkunden zur florentinischen Kulturgeschichte des 15. Jahrhunderts. Nicht minder lehrreich und anziehend in dieser Beziehung aber sind des Meisters Fresken im Chor von S. Maria Novella. Der Raum war früher mit Wandgemälden geschmückt, welche die Familie Ricci gestiftet hatte. Da diese verdorben waren, sollten sie durch neue ersetzt werden. Die Familie Ricci besaß nicht mehr die Mittel, die Arbeit ausführen zu lassen, gab aber nur ungern ihre Einwilligung dazu, daß Giovanni Tornabuoni es übernahm, die Wände auf seine Kosten mit Gemälden Ghirlandajos zu schmücken; und sie war äußerst enttäuscht, als sich nach Vollendung der Fresken herausstellte, daß nunmehr nicht nur ihr Wappen von dem der Tornabuoni und ihrer Verwandten Tornaquinci überstrahlt wurde, sondern daß auch unter vielen andern Bildnissen, unter denen diejenigen der Ricci fehlten, nicht weniger als einundzwanzig Bildnisse der Tornabuoni und Tornaquinci, vom Meister mit aller ihm zu Gebote stehenden Wahrheit und Lebensfülle ausgestattet, von den Wänden herabblickten. An der Rückwand sah man Giovanni Tornabuoni selbst mit seiner Gattin knieen. Von den eigentlichen biblischen

Geschichtsbildern der Seitenwände waren die der unteren Reihe, die der Meister eigenhändig vollendet hatte, am reichlichsten mit Bildnissen ausgestattet: am allerreichlichsten die Darstellung der Erscheinung des Engels bei Zacharias. Alle die zahlreichen Anwohner des Gottesdienstes zeigen hier die Züge und die Tracht zeitgenössischer Florentiner. Einige stehen auf der Schwelle des Altars, andre auf dem Boden



Abb. 30 Ghirlandajo, Porträtfiguren aus den Fresken in S. Maria Novella, Florenz (Alinari)

des Tempels; noch andre, zum Teil nur als Halbfiguren sichtbar, steigen noch die Stufen hinan; diese letzteren sind rechts: Federigo Sassetti, Andrea Medici und Gianfrancesco Ridolfi, Teilhaber der Weltfirma des Bankhauses der Medici, links Gelehrte, wie Christoforo Landini, Angelo Poliziano und Marsilio Ficino (Abb. 30). Was galt allen diesen Männern Zacharias? Was war ihnen Hekuba? Sie selbst waren ihre Welt. Sich selbst wollten sie dargestellt sehen. Ein mächtiges Stück

florentinischer Zeit- und Sittengeschichte blickt uns daher aus Bildern dieser Art an.

Will man sich indessen überzeugen, daß die Sitte, Gemälde aus der heiligen Geschichte und Legende mit zeitgenössischen Bildnissen auszustatten, nicht auf Florenz beschränkt blieb, so betrachte man daraufhin, außer allen zwölf Wandbildern florentinischer und umbrischer Meister in der Sixtinischen Kapelle zu Rom, z. B. Piero della Francescas lebendig in den Raum gestellte Freskogestalten in San Francesco zu Arezzo; Giovanni Santis greifbare Darstellung des hl. Sebastian in der Kirche dieses Heiligen zu Urbino, Pinturicchios ansprechende Wandgemälde in Santa Maria Aracelli zu Rom, Mantegnas packende Fresken der Enthauptung des Jakobus und des Martyriums des Christophorus in der Eremitanikapelle zu Padua, Vittore Pisanos Wandgemälde aus der Legende des hl. Georg in Santa Anastasia zu Verona und die figurenreichen Bilder Gentile Bellinis und Vittore Carpaccios in der Akademie zu Venedig. Zahlreiche zeitgenössische Bildnisse aber hatte auch Giovanni Bellini auf seinen untergegangenen Gemälden im grossen Ratssaal zu Venedig angebracht, die 1577 ein Raub der Flammen wurden.

Kapitel XIII
Bildnisse in der weltlichen Geschichtsmalerei des 15. Jahrhunderts

Den Uebergang zu den wirklichen, ganz auf sich selbst gestellten Bildnisgruppen, die sich, wie schon bemerkt, einige Male sozusagen aus dieser Fülle loslösen, bilden weltliche Gemälde, die ihrem eigentlichen Wesen nach Zusammenstellungen von geschichtlichen Bildnissen oder allegorische Darstellungen mit zeitgenössischen Bildniszügen sind. Hierher gehören aus dem frühen 15. Jahrhundert schon die Helden

und Dichter, die Andrea del Castagno in der Villa Carducci zu Legnaja gemalt hatte, hierher die stattlichen Helden und Denker, die Ghirlandajo 1481 im Uhrsaal des alten Palastes zu Florenz malte, hierher die etwas blutleeren Heldengestalten Pietro Peruginos im Cambio zu Perugia, hierher aber auch in andrer Art Melozzos allegorische Darstellungen der Pflege der Wissenschaften am Hofe zu Urbino, in London und Berlin erhaltene Tafelgemälde, deren Bildnisgehalt Schmarsow untersucht und nachgewiesen hat. Weitaus am lebenskräftigsten von diesen Folgen sind jene Gestalten Andrea del Castagnos, die jetzt mit andern Fresken des Meisters im kleinen Museum S. Apollonia in Florenz aufbewahrt werden. In dem großartigen Naturalismus ihrer Auffassung und der breiten malerischen Kraft ihrer Durchführung suchen sie in der ganzen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, von den früheren Zeiten nicht zu reden, ihresgleichen. Natürlich haben nur die mitdargestellten zeitgenössischen Helden wirklichen Bildnisgehalt. Sprechend, als wolle er uns anreden, schreitet Farinata degli Uberti aus seiner Nische hervor. Siegreich, üppig und machtvoll steht Niccolo Acciajuoli in der seinen. An innerem und äußerem Leben zugleich aber übertrifft sie alle das Bildnis des ungarischen Feldhauptmannes Filippo Scolaro, Pippo Spano genannt (Abb. 31). Mit gespreizten Beinen steht er fest auf seinen Füßen wie Donatellos plastischer hl. Georg an S. Michele.



Abb. 31 Castagno, Bildnis des Pippo Spano Florenz, Museo di S. Apollonia (Alinari)

Aber sein kühner, unbedeckter Kopf glüht und sprüht von Temperament; und die ganze Gestalt ist durchaus malerisch gesehen und wiedergegeben.

Noch tiefer ins Herz dieses Gebietes führt uns dann aber die Reihe der Wand- und Tafelgemälde, die eigens zu dem Zweck gemalt worden sind, Vorgänge aus der Zeitgeschichte und mit ihnen die Bildnisse der handelnden Personen festzuhalten. Manchmal überwiegt bei Darstellungen dieser Art noch das Interesse an den geschilderten Vorgängen. Dies wird zum Beispiel auf Masaccios leider untergegangener Darstellung der Einweihung des Karmeliterklosters in Florenz der Fall gewesen sein, in der Vasari eine Fülle beteiligter Berühmtheiten jener Tage erkannte. Es ist ebenso auf Paolo Uccellos Schlachtenbildern, z. B. dem „Gefecht bei S. Egidio“ in der Londoner Nationalgalerie, der Fall, so kräftig auch die Bildnisse des Soldführers Carlo Malatesta von Rimini und seines schönen, in Goldstoff gekleideten Neffen Galeazzo aus ihr hervorragen.

Auch die Fresken Francesco Cossas und andrer alten Ferraresen im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, die in ihrer unteren Reihe die Beschäftigungen des Herzogs Borso von Este darstellen, Lorenzo Costas mit sinnbildlichen Zutaten geschmücktes Gemälde des Musenhofs der mantuanischen Markgräfin Isabella und Gentile Bellinis Darstellung des Empfanges eines venezianischen Gesandten am türkischen Hofe, beide im Louvre zu Paris, gehören in diese Reihe. Selbst Pinturicchios Fresken aus dem Leben des Aeneas Sylvius in der Dombibliothek zu Siena und aus späterer Zeit Brusasorcis gewaltige Darstellung des Einzugs Karls V. und Clemens' VII. in Bologna, die sogenannte „Gran Cavalcata“ im Palazzo Ridolfi zu Verona, sind, so reich an Bildnissen sie sind, doch mehr der dargestellten Vorgänge als der Einzelpersonen wegen gemalt.

Kapitel XIV
Eigentliche Bildnisgruppen in der italienischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts

Sehen wir uns dagegen nach den wirklichen, um ihrer selbst willen gemalten großen Bildnisgruppen des 15. Jahrhunderts um, so finden wir zwei Hauptwerke, die in ihrer Art die höchste Entwicklung der eigentlichen Bildnismalerei des Zeitalters der Frührenaissance bezeichnen. Das eine von ihnen rührt von Andrea Mantegna, das andre, etwas jüngere, von Melozzo da Forlì her.

Mantegna hat gleich eine dekorativ zusammengefaßte Reihe solcher Bildnisgruppengemälde geschaffen. Es sind die 1474 vollendeten großen Familienbilder der Gonzaga in der sogenannten Camera degli Sposi, in Wirklichkeit wohl einem Speisezimmer des Schlosses zu Mantua. Leicht ist es, diese Gemälde mit ihren überlebensgroßen ganzen, nach räumlicher Wirklichkeit ringenden Gestalten hart und aufdringlich zu nennen, wie man getan hat. Sie müssen doch auf jeden, der ihnen unbefangen gegenübergestanden, einen unauslöschlichen Eindruck gemacht haben. Etwas Handlung ist auch hier noch in die vier großen Wandgemälde hineingebracht, die hauptsächlich in Betracht kommen. Auf einem wird der Empfang von Gästen an einer Treppe dargestellt; auf einem zweiten drängen sich die Knappen mit den Pferden und Hunden des Markgrafen. Von den beiden Hauptbildern aber stellt das eine Ludovico Gonzaga und seine Gattin Barbara von Hohenzollern mit zweien ihrer Töchter und einigen Söhnen dar, wie sie thronend eine Botschaft empfangen (Abb. 32); das andre führt uns die Begegnung Ludovicos mit seinen beiden geistlichen Söhnen, vielleicht auch dem Sohne Rudolf, und mit seinen Enkeln vor. Den dargestellten Personen hat J. Friedländer im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (1883) einen besonderen Aufsatz gewidmet. Unwillkürlich erinnern uns diese Bilder des 15. Jahrhunderts in ihren Grundlagen an die großen Bildnisstücke, die Holländer, wie Frans Hals, Rembrandt, van der Helst, im

17. Jahrhundert gemalt haben. Zwischen jenen und diesen sind in der gleichen Art nicht viele nennenswerte große Bildnisgruppen entstanden. Der Abstand in der Freiheit der Auffassung der einzelnen Persönlichkeiten und ihrer malerischen Zusammenordnung ist freilich groß. Die Neuheit des Unternehmens Mantegnas aber verlieh ihm einen Jugendreiz, den wir noch heute nachempfinden; und die Verbindung dieser



Abb. 32 Mantegna, Ludovico II. mit seiner Familie Mantua, Fresko der Camera degli Sposi (Alinari)

überlebensgroßen Familiengruppen mit einer reichen, etwas phantastischen Frührenaissancearchitektur, mit Vorhängen, Blumengewinden und landschaftlichen Durchblicken hat überhaupt niemand Mantegna nachgemacht.

Melozzos mächtiges, hell und klar gemaltes Bildnisfresko schmückt jetzt die vatikanische Galerie in Rom (Abb. 33). Es stellt Papst Sixtus IV. vor, wie er, umgeben von seinen Angehörigen, den vor ihm knieenden Bartolommeo Platina zum Vorstand der von ihm gegründeten vatikanischen Bibliothek



Abb. 33 Melozzo da Forli, Sixtus IV. Rom, Vatikan (Alinari)

ernennt. Die Gründung der Bibliothek, eben ein geschichtlicher Vorgang, bildet also auch hier freilich noch den Vorwand der Darstellung. Aber wir sehen nur die großartige, der prächtigen, reichgegliederten und perspektivisch vertieften Renaissancehalle vortrefflich eingefügte Bildnisgruppe, die Rafael später zu einer ähnlichen Darstellung des Erlasses der Dekretalen Gregors IX. begeisterte. Melozzos Bild ist 1477 gemalt.

Die Gruppenbildung als solche ist noch hart, die größtenteils noch scharf im Profil gesehenen Gesichter sind noch herb. Aber es sind doch sechs zwingend wahre, durch und durch charaktervolle Gestalten und Köpfe, die uns hier, durch den gleichen Gedanken zusammengehalten, lebendig entgegentreten.

Die gewonnene Uebersicht muß genügen, um darzutun, daß das 15. Jahrhundert in Italien einen so umfassenden und zugleich einen so vielseitigen Gebrauch von der Bildnismalerei gemacht hat, wie er uns in der Vereinigung dieser beiden Eigenschaften nie wieder entgegentritt, daß die italienische Bildnismalerei dieser Zeit, als solche betrachtet, aber trotz ihrer scharfen und lebendigen Widerspiegelung der Charakterzüge der bedeutendsten Männer und der begehrtesten Frauen der Zeit doch nur auf einer Vorstufe der Vollendung stehen geblieben ist, die höchstens einige Bildnisse der genannten Meister der Uebergangszeit, wie Domenico Ghirlandajos, Giovanni Bellinis und Francesco Francias, bereits überschreiten.

Bekanntlich bilden die Grenzen der Jahrhunderte überhaupt nicht genau die Grenzen der Entwicklungsstufen. Die Bahnbrecher des Neuen sind oft noch die Zeitgenossen derer, die das Alte vollenden. Leonardo da Vinci, der mit Recht von jeher als Begründer der Blütezeit des 16. Jahrhunderts gefeiert worden, hat eine Reihe seiner maßgebenden Werke, nicht aber freilich sein maßgebendes Bildnis, noch vor dem zeitlichen Anfang der neuen Aera geschaffen.

Kapitel XV
Die Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts
Einleitung

Die Vorliebe des 19. Jahrhunderts für die „präraffaelitische" Kunst des Quattrocento beruhte zunächst wohl auf der Geschmacksrichtung, die den Frühling schöner findet als den

Sommer, aber doch auch auf der richtigen Erwägung, daß an eine Entwicklung, die ihren Abschluß noch nicht erreicht hat, jeder in seiner Art mit eignen frischen Kräften anknüpfen kann, um sie zu höheren Stufen emporzuführen. Daß die goldene Zeit der italienischen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirklich einen Fortschritt über das 15. hinaus bedeutet, ist gleichwohl eine Tatsache, die, seit Wölfflin sein Buch über die „klassische Kunst" geschrieben, wieder allgemeiner anerkannt wird. Diese Tatsache aber tritt uns in keinem Kunstfach deutlicher entgegen als in der Bildnismalerei. Der größere Zug macht sich gerade auf diesem Gebiete bemerkbar. In der eigentlichen selbständigen Bildniskunst werden die Brustbilder jetzt rasch zu Halbfiguren, die Halbfiguren zu Kniestücken, nur langsam aber die Kniestücke zu ganzen, vom Kopfe bis zu den Füßen dargestellten Gestalten. Jene älteren toskanischen Reiterbildnisse stehen als Wandgemälde auf anderm Boden. Vasari hatte freilich nicht recht mit seiner Annahme, daß erst Tizian mit seinem 1541 gemalten Bildnis des spanischen Gesandten Don Diego de Mendoza, das wir vielleicht in dem Bilde eines schwarzgekleideten Herrn im Palazzo Pitti wiedererkennen dürfen, die lebensgroßen ganzen Gestalten in die eigentliche Porträtmalerei eingeführt habe. Ein mailändisches Frauenbildnis in ganzer Gestalt, das zu Conti, Zenale, Buttinone oder Ambrogio de' Predis in Beziehung gesetzt und dementsprechend dem



Abb. 34 Moretto, Bildnis eines Edelmannes London, Galerie (Hanfstaengl)

Ende des 15. Jahrhunderts zugeschrieben wurde, tauchte 1898 auf der Mailändischen Ausstellung des Burlington Club in London (Nr. 7) auf, erschien jedoch schon durch seine strenge Profilstellung als vereinzelte Frühgeburt dieser Art. Schon 1526 aber hat Moretto da Brescia (1498—1554), der freilich an zwanzig Jahre jünger war als Tizian, die ganze Gestalt eines Edelmannes in der Londoner Galerie mit der Jahreszahl bezeichnet (Abb. 34); und von Tizian selbst gibt es bereits vom Jahre 1533 ein Bildnis in ganzer Gestalt, auf das wir zurückkommen. Jedenfalls sind Bildnisse in ganzer Gestalt, die in Florenz und Mittelitalien außerhalb der Historienbilder überhaupt kaum vorkommen, auch in der oberitalienischen Bildnismalerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch außerordentlich selten. Doch auch schon in den Halbfiguren und Kniestücken dieses Zeitraumes, über die die Bildnismalerei Leonardos, Rafaels, Andrea del Sartos und Franciabigios nie hinausgegangen ist, läßt sich die großzügigere Auffassung, die freiere Bewegung, die lebendigere Beseelung verfolgen, über die das neue Zeitalter verfügte. Waren Kopf und Brust oder Oberkörper bisher in der gleichen Wendung dargestellt, aus der nur der Blick der Augen wohl einmal in andrer Richtung abschweifte, so wird jetzt oft genug dem Kopfe eine andre Haltung als dem Oberkörper, dem Oberkörper aber, den Gesetzen des „Kontrapostes“ entsprechend, eine leichte Wendung aus der Achse des Unterkörpers heraus gegeben. Arme und Hände wirken mit- oder gegeneinander zur lebendigen Gesamthaltung des Bildes. An die Stelle der ruhigen, starren Haltung einer zum „Abmalen“ hingestellten oder hingesetzten Persönlichkeit tritt oft eine augenblicklichere, durch innere oder äußere Einwirkungen bedingte Bewegung. Nicht nur in ihrer äußeren Erscheinung aber werden die Persönlichkeiten immer wahrer und freier wiedergegeben, auch ihrem geistigen Wesen nach werden sie immer unmittelbarer und innerlicher erfaßt. Das für die äußere und innere Erscheinung Wesentliche wird immer klarer in den Vordergrund gerückt, das Unwesentliche beiseitegeschoben. Mehr hat auch wohl Lessing nicht verlangen wollen, als er den angefochtenen Satz niederschrieb, das Porträt sei das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das eines Menschen überhaupt.

Die Gabe, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden, ist neben der vollkommenen Beherrschung der Darstellungsmittel ein Hauptmerkzeichen der italienischen Kunst der goldenen Zeit des 16. Jahrhunderts. Aus den heiligen und weltlichen, christlichen und heidnischen Geschichtsbildern verschwinden daher auch allmählich die Bildnisse der Zeitgenossen, am frühesten diejenigen in der Zeittracht; und die künstlerischen Ursachen dieser Wandlung wurden durch religiöse Gründe verstärkt. Der Bußprediger Savonarola hatte ausdrücklich gegen die Unsitte, die eigne Persönlichkeit an heiliger Stelle zur Schau stellen zu lassen, geeifert; und vielleicht gerade weil er seine reine Lehre in den Flammen büßen mußte, wirkten seine Worte zu dem Umschwung mit. Aber dieser Umschwung vollzog sich doch nur allmählich. Die verschiedenen Meister folgen auch hierin ihrer verschiedenen Individualität. Rafael und Tizian, die dieser Bildnismalerei überhaupt einen größeren Teil ihrer Kräfte gewidmet haben, stehen gerade in dieser Beziehung den Meistern des 15. Jahrhunderts noch näher als Michelangelo, Correggio und selbst Leonardo da Vinci, in dessen gewaltigem „Abendmahl“ in S. Maria delle Grazie zu Mailand die prächtigen, groß charakterisierten Apostelgestalten und -köpfe nicht sowohl die Individualität bestimmter Persönlichkeiten als die Individualität des begnadeten Meisters tragen, der sie geschaffen.

Kapitel XVI
Selbstbildnisse und zeitgenössische Bildnisse in der Historienmalerei des 16. Jahrhunderts

Welche Rolle die Bildnisse in Rafaels Geschichtsbildern spielen, ist allgemein bekannt. Sein Eigenbild anzubringen verschmähte er selbst in den vatikanischen Zimmern nicht. Wir erkennen ihn in einer Gestalt des „Parnaß“, vor allen

Dingen aber rechts vorn an der Seite seines Vorgängers Soddoma (nicht Peruginos) auf der „Schule von Athen“ (Abb. 35). Und wer würde sich, wenn von Stifterbildnissen auf Altargemälden die Rede ist, nicht sofort des berühmten Bildes der vatikanischen Galerie erinnern, das unter dem Namen der „Madonna di Foligno“ bekannt ist? Rafael malte es 1516 für den päpstlichen Geheimschreiber Sigismondo Conti, den er rechts im Vordergrunde knieend dargestellt hat. Hinter ihm steht der hl. Hieronymus, welcher ihn der Gnadenmutter empfiehlt. Im Hintergrunde, über Foligno, der Vaterstadt des Stifters, in der dieser wahrscheinlich bei einer Belagerung einer Lebensgefahr entgangen, fliegt eine feurige Bombe und wölbt sich ein Regenbogen. Ein schöneres Bildnis als dieses ist nie gemalt worden. Packendste, eindringlichste Lebenswahrheit verbindet sich in ihm mit weihevollster und innigster Beseelung. Eine solche Verbindung wäre dem ganzen 15. Jahrhundert unmöglich gewesen. – Zeitgenössische Bildnisse finden sich unter den Teilnehmern an größeren Handlungen zwar nur selten auf Rafaels eigentlichen kirchlichen Darstellungen, oft aber auf seinen großen Fresken im Vatikan. Erkennt man auf der „Disputa“ doch die Bildnisse Bramantes, Fiesoles, Savonarolas und Dantes, in seiner „Schule von Athen“ außer den beiden schon Genannten die des Herzogs Francesco Maria von Urbino und eines jungen Prinzen von Mantua! Machte er aus der Darstellung der Austeilung der Dekretalen durch Gregor IX. doch ein vollständiges zeitgenössisches Bildnisstück nach dem Muster der erwähnten Gruppe des



Abb. 35 Rafael, Rafael und Soddoma auf der „Schule von Athen“ Rom, Vatikan (Alinari)

Melozzo da Forlì! Ließ er auf seiner „Vertreibung Heliodors“ doch den Papst Julius II. durch zeitgenössische Künstler als Träger seines Sessels hereinbringen! Lieh er nach Leos X. Regierungsantritt doch den Päpsten seiner späteren Stanzenbilder die Züge dieses Mediceerpapstes!

Tizian malte sein Selbstbildnis in dem „Matthäus“ der Kirche della Salute und noch in seinem neunzigsten Lebensjahre auf der „Pietà“ in der Akademie zu Venedig. Als knieenden Stifter stellte er sich selbst mit seinem Schutzheiligen auf einem Altarblatte in seiner Vaterstadt dar. Andre Stifter hat er auf zahlreichen Votivbildern abgebildet: so schon um 1500 Jacopo Pesaro mit dem Banner der Borgia, vor Petrus knieend, auf dem Antwerpener Bilde, so 1522 den päpstlichen Gesandten Averoldo in köstlicher Gruppe eines Gemäldes der Kirche der hl. Nazarus und Celsus zu Brescia, so 1554 den knieendenDogenAnt.Grimani auf seinem Hauptbilde im Dogenpalast, so, als großartigste, zugleich freieste und strengste Bildnisgruppe seiner Hand, schon 1526 die ganze Familie des Jacopo Pesaro zu Füßen der Madonna und der für sie bittenden Heiligen auf dem berühmten Altarbilde der Frarikirche zu Venedig (Abb. 36). Wahrhaftigere und tief innerlich lebendigere Bildnisse als diese sind niemals gemalt worden. Daß Tizian aber auch größere Darstellungen



Abb. 36 Tizian, Madonna der Familie Pesaro
Venedig, Frarikirche (Alinari)



Abb. 37 Soddoma, Selbstbildnis aus seinem Bilde „Der hl. Benedikt verläßt sein Vaterhaus". Fresko in Monte Oliveto (Alinari)

aus der heiligen Geschichte gelegentlich mit zeitgenössischen Bildnissen ausstattete, zeigt die großartige Zuschauergruppe auf seinem mächtigen Gemälde „Tempelgang Mariä" der Akademie zu Venedig. Als eigentliches Geschichtsbild mit zeitgenössischen Bildnissen reiht sich ihm des Meisters sogenannte „Allokution" im Museum zu Madrid an. Das leider nicht wohlerhaltene Bild stellt den kaiserlichen Feldmarschall Davalos, Marchese del Vasto, dar, im Begriffe, eine Ansprache an seine Soldaten zu halten. Sein junger Sohn steht neben ihm. Unter den Hellebardieren soll sich das Bildnis Pietro Aretinos befinden. Andre Bildnisse auf größeren Oelgemälden Tizians werden wir in anderm Zusammenhange kennen lernen.

Rafael und Tizian sind natürlich nicht die einzigen Meister des goldenen Zeitalters, die Bildnisse in Gemälden andrer Art angebracht haben. Ihre Selbstbildnisse haben noch manche Künstler dieses Zeitraums ihren religiösen Werken einverleibt. Hervorgehoben sei nur das berückende Spiegelbild seiner selbst, das Soddoma auf der dritten seiner Fresken aus dem Leben des hl. Benedikt im Klosterhofe zu Monte Oliveto Maggiore angebracht hat (Abb. 37). Prächtig angetan steht der stattliche junge Mann, der sich herausfordernd nach dem Beschauer umwendet, da. Seine Haltung ist frei und selbstbewußt. Sein üppiges Antlitz atmet Sinnenfreude und Geist. Als ein Beispiel besonders umfangreicher Stifterdarstellung sei Giov. Ant. Pordenones (1483 – 1539) großes Bild der Akademie zu Venedig genannt, in dessen eine besondere Galerie bildendem Vorder-

grunde sieben Angehörige der Familie Ottoboni teils stehend, teils knieend die gnadenreiche Jungfrau verehren; und diesem Bilde müßten wir vor allen Dingen Paolo Veroneses Madonna mit der Familie Cuccina in der Dresdner Galerie anreihen, wenn dieser Meister (1528–1588) nicht schon jenseits der Grenzen, die dieser Arbeit gesteckt sind, gewirkt hätte. – Daß aber auch die Sitte, größere Reihen verschiedener Zeitgenossen der Nachwelt in Wandgemälden zu erhalten, nur allmählich erlosch, beweist zum Beispiel Andrea del Sarto, der auf dem Schlußbilde seiner Folge aus dem Leben des hl. Philipp im Servitenhofe (Sa. Annunziata) zu Florenz und in seinem Zuge der hl. drei Könige ebendaselbst noch einige köstliche Bildnisse zeitgenössischer Künstler von großer Lebendigkeit, freier Haltung und flüssiger Behandlung anbrachte, in die Mitte des schönen Bildes der Geburt Marias an demselben Orte aber seine schöne Gattin Lucrezia del Fede stellte, die allen Frauengestalten, die dem Pinsel des Meisters entflossen, einen Abglanz ihrer Schönheit lieh.

Kapitel XVII
Das selbständige Bildnis in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts

Der Schwerpunkt der Bildnismalerei liegt im 16. Jahrhundert, das gerade in Italien bestrebt war, die Gattungen reinzuhalten, aus einem Gusse zu schaffen und ungehöriges Beiwerk zu vermeiden, nicht mehr, wie im vorigen Zeitraum, in den aus anderm Anlaß mitdargestellten, sondern in den auf sich selbst gestellten Bildnissen.

Natürlich mußte die Entwicklung der Bildnismalerei von der schlichten, festen, unabsichtlichen Art, mit der sie im 15. Jahrhundert die unzähligen Charakterköpfe einer charaktervollen Zeit wiedergab, zu der bewußten, freieren malerischen

Auffassung, mit der sie in der reifsten Zeit ihren reicheren, üppigeren, mannigfaltigeren und geistigeren Aufgaben gerecht wird, sich zunächst in den Bildnissen des großen Meisters widerspiegeln, in dem und durch den sich der Uebergang überhaupt am schöpferischsten vollzieht. Leider haben sich nicht viele Bildnisse Leonardo da Vincis (1452—1519) erhalten. Freilich, wenn wir noch heute das ihm von den einen mit ebenso großer Bestimmtheit zugeschriebene, wie von den andern abgesprochene feine weibliche Profilbildnis der Ambrosiana in Mailand (oben, S. 26), in dem man mit Unrecht Bianca Maria Sforza, die Gemahlin Kaiser Maximilians, zu erkennen meinte, oder die auf dunkelm Grunde in halber Wendung nach vorn dargestellte „Belle Ferronière“ (oben, S. 31), die man als Lucrezia Crivelli in Anspruch genommen hat, für Schöpfungen Leonardos hielten, so hätten wir überaus sprechende Beispiele dafür vor Augen, daß seine früheren Bildnisse noch ganz im Charakter der „guten alten Zeit“ gehalten gewesen seien. Da wir jedoch mit der Mehrzahl der jüngeren Kenner den oder die Urheber dieser Bildnisse, von andern ganz zu schweigen, nur in der mailändischen Umgebung Leonardos suchen können, so müssen wir uns daran genügen lassen, daß einige erhaltene Bildniszeichnungen des Meisters in der Tat an der strengen Profilstellung und Auffassung des 15. Jahrhunderts festhalten. Wie Leonardo im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Bildnisse auffaßte und malte, zeigt aber statt aller sein unter dem Namen „La Joconde“ (Abb. 38) berühmtes Bildnis des Louvre,



Abb. 38 Leonardo da Vinci, La Joconde
Paris, Louvre (Braun, Clément & Cie.)

das die Mona Lisa, die Gattin des Francesco del Giocondo, darstellt. Welche Freiheit und Eigenart der Auffassung bei aller Bildnishaftigkeit! Schon fast als Kniestück, in Dreiviertelansicht, ist die schöne Frau gemalt. Sie sitzt vor einer Mauer, über die man in eine leuchtende, großartige Berglandschaft hinausblickt. Ihre feine rechte Hand ruht über der linken auf der Lehne. Ihr weiches Haar fällt lang herab. Ein Schleier bedeckt ihr Haupt. Ihre Augen, deren Brauen, der Zeitmode entsprechend, künstlich entfernt sind, haben den feuchten Glanz, den die Alten den Augen der Liebesgöttin zuschrieben. Ihre Lippen lächeln süß und verführerisch. Wie ein geheimnisvolles Märchen voll unendlichen Reizes spricht dieses Bild uns an; und es ist doch nur das Bildnis einer reichen Florentinerin des 16. Jahrhunderts.



Abb. 39 Rafael, angeblich Angelo Doni
Florenz, Pitti (Alinari)

Seiner Anordnung, nicht seiner malerischen Behandlung und seiner Beseelung nach erscheint das Bildnis der Mona Lisa übrigens nicht sowohl wie die Anfangsstufe des neuen, als wie die Endstufe des alten Jahrhunderts. Diese Halbfiguren oder Brustbilder mit landschaftlichem Hintergrunde haben wir in der florentinischen, der bolognesischen, der mailändischen und der venezianischen Schule der Uebergangszeit ja zur Genüge kennen gelernt. Von den bekanntesten Bildnissen dieser Zeit seien zunächst Pinturicchios Knabenbildnis in der Dresdner Galerie (oben, S. 33) und Francias Darstellung des Vangelista Scappi in den Uffizien (oben, S. 29) noch einmal hervorgehoben. Francias Schüler folgten ihrem Meister in dieser Richtung. In Florenz blieb vor allen Dingen Franciabigio ihr treu. Ganz wie florentinische Brustbilder mit vollem Landschaftsgrunde aber wirken auch Rafaels erst mäßig durchgeistigte Jugendbildnisse im

Palazzo Pitti zu Florenz (Abb. 39), die man für die Bildnisse Angelo Donis und seiner Gattin Maddalena hielt, bis Davidsohn nachwies, daß sie nicht die von Vasari erwähnten Bildnisse der Genannten sein können. Jedenfalls rechnen wir sie nach wie vor zu den Jugendwerken Rafaels. In der Schule Leonardo da Vincis aber kommen kaum Bildnisse ohne solchen landschaftlichen Hintergrund vor. Statt aller Schulbilder unbestimmter Hand, die hierfür angeführt werden könnten, seien nur Andrea Solarios (um 1460 bis um 1515) herrliche, doch immer noch halb quattrocentistische Bildnisse in der Nationalgalerie zu London und im Louvre zu Paris genannt. In allen diesen Bildern dient die Landschaft jedoch mehr zur Folie, als daß sie in demselben Lichte mit der vor ihr stehenden Gestalt gesehen wäre. Die Bildnisse selbst sind noch von einer gewissen altertümlichen Strenge, zugleich aber von wunderbar poetischem Zauber umflossen; sie bezeichnen ganz bestimmte Uebergangsstufen in der Geschichte der Bildnismalerei; und auf der höchsten dieser Stufen steht eben Leonardos Gioconda.



Abb. 40 Giorgione, Jünglingsbildnis
Berlin, Galerie (Hanfstaengl)

Während die Gattung der Brustbilder und Halbfiguren mit ganzen landschaftlichen Gründen im 16. Jahrhundert, dem sie nicht folgerichtig genug erscheinen mochte, erlosch, machten die Brustbilder und Halbfiguren auf schlichtem schwarzem oder farbigem, meist aber schwarzem oder doch neutralem Grunde unter den großen Malern des 16. Jahrhunderts alle Entwicklungsfortschritte des neuen Zeitalters mit. Das stille, feine schwarzgründige Jünglingsbildnis

in der Berliner Galerie (Abb. 40), das die Kritik der Gegenwart dem großen Pfadfinder Giorgione zuschreibt, steht in dieser Beziehung, wie Franciabigios Bildnis eines jungen Mannes im Hut in der Galerie Liechtenstein, noch ganz auf dem alten strengen Boden. Aber auch Andrea del Sartos reizvolles Bildnis seiner Gattin im Madrider Museum, Rafaels „Donna Velata“ im Palazzo Pitti und die meisten andern Bildnisse seiner reifen Zeit, Tizians wunderbarer „Mann mit dem Handschuh“ im Louvre und seine „Bella“ im Palazzo Pitti, um nur diese zu nennen, sind noch oder vielmehr wieder mit einfarbigem Grunde ausgestattet. Es ist eine Darstellungsart, zu der die Bildnismaler aller Zeiten zurückgekehrt sind. In späteren Bildern dieser Art wird, öfter noch im Norden als im Süden, zur Loslösung von dem dadurch als Wand gekennzeichneten Grunde wohl der Schlagschatten der Dargestellten mitangedeutet. Doch ist das in der Blütezeit des italienischen Cinquecento noch selten, scheint aber zum Beispiel auf Andrea del Sartos Bildnis eines schwarzgekleideten Jünglings im Palazzo Pitti, auf Sebastiano del Piombos mächtigem „Andrea Doria“ im Palazzo Doria zu Rom und wenigstens andeutungsweise auf Rafaels vornehmem „Baldassare Castiglione“ im Louvre der Fall zu sein.

Unter den mannigfaltigen andern Arten der Durchbildung und Ausstattung der Hintergründe bleibt die Darstellung eines Zimmers mit einem Ausblicke zum Fenster hinaus, das sich neben der Bildnisgestalt als viereckiger Mauerausschnitt öffnet, während des ganzen 16. Jahrhunderts beliebt. Rafael freilich hat dieses Motiv, da es auch auf der „Johanna von Aragonien“ im Louvre nicht von ihm herzurühren braucht, überhaupt nicht angewandt. Prächtig aber bringt zum Beispiel Sebastiano es auf seinem köstlichen Bildnis einer jungen Römerin in der Berliner Galerie, großartig bringt Tizian es auf seinem Bildnis der Isabella von Portugal im Madrider Museum, anmutig auf seinem entzückenden Kinderbildnis der kleinen Tochter Rob. Strozzis in der Berliner Galerie, stimmungsvoll auf seinem Bildnis des Mannes mit der Palme, das vielleicht den Maler Antonio Palma darstellt, in der Dresdner Galerie zur Geltung. Schlichter verwertet Lorenzo Lotto es auf seinem Bildnis des Protonotars Giuliano in der Londoner Galerie, und dekorativ

verwendet später Tintoretto es zum Beispiel auf seinem Bildnis des Vincenzo Zeno im Palazzo Pitti zu Florenz. Francesco Bissolo, der Schüler Giovanni Bellinis endlich, der erst nach 1530 starb, bringt das Fenster mit dem Blick in die Landschaft auf seinem schönsten Bilde, das uns eigentlich zu schön für ihn zu sein scheint, dem früher Giovanni Bellini zugeschriebenen Bilde der entkleideten Frau mit dem Handspiegel in der K. Galerie zu Wien zu zauberhaft poesievoller Wirkung.

Kapitel XVIII
Die venezianischen Halb- oder Idealbildnisse

Diese nackte Frauengestalt Bissolos, die man auch als „Venus“ anzusprechen pflegt, leitet uns zu einer besonderen Gattung von Idealbildnissen hinüber, bei der wir im voraus einen Augenblick verweilen müssen. Man könnte sie auch als Halbbildnisse bezeichnen. Sie entsprangen dem halb idealen, halb sinnlichen Schönheitsdurst des jungen 16. Jahrhunderts und fanden besonders auf venezianischem Boden, wo der Kultus schöner und verführerischer Frauen in vollster Blüte stand, weite Verbreitung. In bezug auf sie könnte man jenen Ausdruck Lessings wörtlich nehmen. Sie machen uns wirklich mit Idealen bestimmter Menschen bekannt. Gleich Giorgione (1478–1510), der Zauberer, schuf in seiner herrlichen, in üppiger Landschaft absichtslos schlummernden, nackten Frauengestalt der Dresdner Galerie das Urbild der bei aller Ueppigkeit keusch gelagerten, in der Regel als Venus bezeichneten nackten Frauen, stellte ihnen aber freilich auch kräftige, edle, junge Kriegergestalten gegenüber, von denen wenigstens der zugleich wuchtige und weich gestimmte Malteserritter in den Uffizien ein erhaltenes Beispiel ist. Palma Vecchio (um 1480–1528) setzte der schlummernden Schönen Giorgiones

seine wachen Auges halb aufrecht in prachtvoller Landschaft ruhende „Venus“ in der Dresdner Galerie und dem Malteserritter Giorgiones seine prächtige, vor einem Lorbeerbaume stehende Halbfigur eines Dichters in der Londoner Galerie an die Seite. Seine Besonderheit aber waren jene Köpfe oder Brustbilder begehrenswerter, bekleideter, wenn auch selten züchtig bekleideter blonder Frauen, deren Urbilder ihrem schwarzen Haar durch künstliches Bleichen auf den Dächern ihrer Häuser die ersehnte Goldfarbe gegeben hatten. Daß auch Tizian ein Meister dieser Gattung war, versteht sich beinahe von selbst. Auf seine Bilder dieser Art kommen wir noch zurück. Von Palmas Bildern dieser Richtung sei als Gruppenbildnis aber noch das schöne Bild der „Drei Schwestern“ oder „Drei Grazien“ in der Dresdner Galerie hervorgehoben (Abb. 41); und auch das fein empfundene, keusche Bild der „Drei Lebensalter“ im Palazzo Pitti, das in der Regel auf Lorenzo Lotto, von Lermolieff-Morelli auf Giorgione, von anderen wohl richtiger auf einen andern, noch nicht ermittelten Meister zurückgeführt wird, ist ein Hauptwerk dieser Reihe.



Abb. 41 Palma Vecchio, Die drei Schwestern
Dresden, Galerie (Bruckmann)

Kapitel XIX
Rafael als Bildnismaler

Kehren wir nach dieser Abschweifung zur Geschichte der eigentlichen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts zurück, so sehen wir den Entwicklungsgang bis zum Beginn der zwanziger Jahre sich besonders deutlich in den Bildnissen des edeln Rafael Santi von Urbino (1483—1520) abspiegeln. Die neuerdings lebhafter als je gewordenen Meinungsverschiedenheiten in bezug darauf, welche Bildnisse wirklich von seiner Hand herrühren, beweisen zunächst wieder die Wahrheit der Beobachtung, daß gerade in der besten Porträtmalerei die Individualität des Dargestellten oft stärker hervortritt als die des Darstellers. Wie das bezaubernde Bild der sogenannten „Fornarina“ der Uffizien wird auch der wunderbar stimmungsvolle „Violinspieler“, der aus dem Palazzo Sciarra in Rom in den Alphonse von Rothschildschen Besitz übergegangen ist, für ein Werk Sebastiano del Piombos erklärt. Das schöne Uffizienbildnis einer vornehmen Dame im grünen Kleid mit goldener Kette um den Schwanenhals wird dem Urbinaten abgesprochen. Das sogenannte Selbstbildnis des Louvre wird dem Bacchiaca, die „Fornarina“ des Palazzo Barberini in Rom wird Giulio Romano zugeschrieben. Auch die Echtheit des Bindo Altoviti in der Münchner Pinakothek wird nicht mehr anerkannt; und die Johanna von Argonien, die der Stolz des Louvre war, wird, ohne daß man widersprechen könnte, zu den von fremder Hand ausgeführten Werkstattbildern gestellt, an denen der Meister höchstens im Gesicht ein wenig mitgearbeitet habe. Dagegen werden die „Donna Gravida“ und die „Donna Velata“ des Palazzo Pitti wieder zu Ehren gebracht, wird das lebensvolle, aber altertümlich herbe und altertümlich von vorn gesehene, mit landschaftlichen Andeutungen im Grunde ausgestattete Brustbildnis Peruginos in der Galerie Borghese für ein Jugendwerk Rafaels erklärt, das jenen Donibildnissen noch vorausgegangen sein müßte,

wird für die Echtheit des noch altertümlich angeordneten aber fein behandelten Doppelbildnisses „Bartolus und Baldus“ oder „Navagero und Beazzano“ in der Galerie Doria zu Rom ritterlich eine Lanze gebrochen. Es würde hier zu weit führen, auf alle diese Streitfragen, soweit sie es überhaupt noch sind, einzugehen. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß ein so feinsinniger Kenner wie Bode (im „Cicerone“) nach wie vor daran festhält, daß Rafael selbst den „Violinspieler“, die angebliche „Fornarina“ der Uffizien und die wirkliche „Fornarina“ des Palazzo Barberini gemalt habe. Immerhin müssen wir gestehen, daß uns gerade in diesen Fragen Morellis Ansichten am meisten überzeugt haben. Die allgemein anerkannten Bildnisse Rafaels genügen aber auch, uns seine Stilwandlungen auf diesem Gebiet zu vergegenwärtigen.



Abb. 42 Rafael, Julius II. Florenz, Uffizien (Alinari)

Auf der Stufe der strengen Auffassung mit freiem landschaftlichen Hintergrunde sind nur seine bereits erwähnten, wenn auch noch etwas äußerlich charakterisierten florentinischen Bildnisse (um 1505) stehen geblieben, die wir, wenn sie auch nicht das Ehepaar Doni darstellen können, doch zu den anerkannten Bildnissen Rafaels rechnen Doch schließen sich, allmählich freier werdend, wenngleich zum dunkeln Grunde zurückkehrend, die übrigen Bildnisse seiner florentinischen Zeit, wie das der mütterlich besorgt dreinblickenden „Donna Gravida“ im Pitti-Palaste und sein fast noch umbrisch zartes Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz, ihnen in der Gesamtauffassung nach an. Wie viel freier, geistvoller und lebendiger blicken schon die Bildnisse seiner ersten römischen Zeit drein: vor allen das köstliche, zugleich charaktervolle und malerisch empfundene Bildnis des sinnend im Sessel sitzenden Papstes Julius II. in den Uffizien, dem sich das



Abb. 43 Rafael, Donna Velata Florenz, Pitti (Alinari)

gleiche Bild im Palazzo Pitti doch vielleicht als eigenhändige spätere Wiederholung anreiht. Das Uffizienbild gehört zu den Juwelen der Pinselführung und der Bildniskunst. Der Charakter des Papstes ist, nach Jakob Burckhardts Ausdruck, „so gegeben, daß man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt“. Dann aber auch die schöne „Donna Velata“ (Abb. 43) des Palazzo Pitti, das Bild der Geliebten Rafaels, der schlichten Römerin, deren vornehme Züge und hoheitsvolle Gestalt der Meister dem Himmelsbilde seiner Sixtinischen Madonna lieh. Endlich die Bildnisse der letzten römischen Zeit Rafaels: das großartige Gruppenbildnis Papst Leos X. mit den Kardinälen Medici und Rossi im Palazzo Pitti, ein Bild, das bei aller Kraft und Wahrheit der Zeichnung und Färbung immer noch von altertümlicher Strenge leicht umhaucht ist (Abb. 45); das an Tizianische Freiheit reichende Bildnis eines Kardinals im Madrider



Abb. 44 Rafael, Baldassare Castiglione Paris, Louvre (Braun, Clément & Cie.)

Museum; das lebendige, wenn auch verdorbene Gemälde des schielenden Gelehrten Fedra Inghirami, vormals im Palazzo Inghirami zu Volterra, jetzt im Besitze der Mrs. Gardner in Boston, neben dem sich das gleiche Bild des Palazzo Pitti doch als Wiederholung von fremder Hand immer noch sehen lassen kann; vor allen Dingen aber noch das ernste, groß aufgefaßte, ruhig fesselnde Bild des bärtigen Baldassare Castiglione im Louvre, das das Können Rafaels von der Seite der künstlerischen Gestaltung und der malerischen Technik im besten Licht zeigt (Abb. 44). Die gelassene Vornehmheit des Meisters und Lehrers höfischer und höflicher Sitte konnte nicht restloser zum Ausdruck gebracht werden, als es Rafael hier gelang. Fast alle diese Bildnisse sind, woran nochmals erinnert sei, noch Brust- oder Halbfigurenbilder auf einfarbigem dunkeln Grunde. Die größere Wucht, die diese Darstellungen vor denen des 15. Jahrhunderts voraushaben, beruht einerseits auf der ruhigen Größe der Linienführung, mit der sie in den viereckigen Rahmen gesetzt, und auf der immer breiter und ruhiger dahinfließenden Pinseltechnik, mit der sie durchgeführt sind, anderseits aber auf dem großen Künstlerauge, mit dem Rafael die Menschen, die ihm saßen, angeschaut, in den Hauptzügen ihres Wesens erfaßt und wiedergegeben hat. Seine Bildnisgestalten in einem bestimmten Augenblick, in einer vorübergehenden Handlung oder in einer besonderen Seelenstimmung zu belauschen, lag Rafael dabei in der Regel noch fern. Nur sein Inghirami blickt, die Not des Schielens fast zur Tugend des weltentrückten Sinnens machend, nach-



Abb. 45 Rafael, Leo X. Florenz, Pitti (Alinari)

denkend empor, indem er die Feder zum Schreiben ansetzt, und sein Leo X. (Abb. 45) auf dem genannten Gruppenbilde, das zu den machtvollsten malerischen Schöpfungen der Welt gehört, denkt leicht erhobenen Blickes über die Miniaturbilder des vor ihm aufgeschlagenen Codex nach, die er durch die Lupe betrachtet hatte. Um so untätiger bildnishaft aber schauen seine Begleiter drein. Wer durch den modernen Realismus den Zugang zu Rafaels Idealschöpfungen verloren zu haben wähnt, wird durch seine Bildnisse doch immer wieder zu ihm zurückgeführt werden.

Immerhin brauchten wir uns kaum nach weiteren Beispielen dafür umzusehen, daß, während die Bildnisse des 15. Jahrhunderts im besten Fall die Charaktere verkörpern, die des 16. Jahrhunderts zugleich die Seelen malen.

Kapitel XX
Die übrigen mittelitalienischen Geschichtsmaler des 16. Jahrhunderts als Bildnismaler

Die Bildnismalerei, der so die Wege zur höchsten malerischen Freiheit und zur tiefsten geistigen Bedeutsamkeit gewiesen waren, nahm jetzt rasch einen größeren Umfang an. Die meisten berühmten „Historienmaler“ der goldenen Zeit waren auch als Bildnismaler geschätzt. Nur die subjektivsten der subjektiven Meister, wie Michelangelo und Correggio, schlossen sich aus. Von den großen Geschichtsmalern dieser Zeit werden, außer Leonardo, Andrea Solario und Rafael, auf deren Einzelbildnisse schon hingewiesen worden ist, noch eine Reihe andrer mittel- und oberitalienischer Maler heiliger und weltlicher Geschichten, in besonderem Maße auch als wirkliche Bildnismaler gefeiert.

Wir beginnen unsre Umschau in Florenz. Von Andrea del Sarto (1486—1530) haben sich höchstens ein Dutzend

Bildnisse erhalten; aber alle zeichnen sich durch den Adel ihrer Umrisse, die Weichheit ihrer Pinselführung, den Schmelz ihrer Färbung und die seelische Anmut ihres Ausdrucks aus. Dem schönen Madrider Bildnis seiner schönen Gattin Lucrezia del Fede, deren Züge er in alle seine Madonnen und weiblichen Heiligen hineinsah, reiht sich zunächst ein noch flotter gemaltes weibliches Brustbild in der Berliner Galerie an, die Uffizien aber besitzen neben einem schönen Bildnis der Lucrezia noch die anmutig vorgebeugte Halbfigur eines an der Brust mit einem Blumenstrauße geschmückten, schalkhaft dreinblickenden Mädchens, das mit dem rechten Zeigefinger auf das Gedicht des halb aufgeschlagenen Buches in ihren Händen deutet. Hier also doch ein bestimmter Augenblick, eine besondere seelische Stimmung! Gerade Andreas männliche Bildnisse aber tragen auch alle ein so subjektives Gepräge, daß man die meisten von ihnen, obgleich sie wenigstens teilweise verschiedene Persönlichkeiten darstellen, für Selbstbildnisse des Meisters gehalten hat; so das des seelenvoll schmachtenden Jünglings mit dem Barett auf dem Kopfe und mit dem Handschuh in der Rechten im Palazzo Pitti (Abb. 46); so das des frisch und schwärmerisch dreinblickenden hübschen jungen Mannes in den Uffizien; vor allen Dingen aber das ganz von künstlerischem Eigenleben erfüllte Bildnis der Londoner Galerie, das, nach der Knetmasse in der Hand des sinnig dreinblickenden Dargestellten zu schließen, einen Bildhauer wiedergibt. Andrea del Sartos derartigen Bildern gegenüber erhob zuerst Jakob Burckhardt die Frage, „ob das, was jetzt als



Abb. 46 Andrea del Sarto, Der Jüngling mit dem Handschuh Florenz, Pitti (Alinari)

Porträt gilt, nicht viel eher ein Problem, eine aus seinem Innern aufsteigende Vision gewesen ist, die sich nur an eine Individualität seiner Umgebung anschloß".

Andreas Freund und Genosse Franciabigio (1482—1525) kehrte, wie schon bemerkt worden, mit Vorliebe zu den landschaftlichen Gründen zurück, deren Stimmung er feinfühlig dem Ausdruck seiner schwermütig-empfindungsvollen Jünglingsbildnisse anzupassen wußte.

Mit Franciabigios Namen bezeichnet sind seine Jünglingsbildnisse dieser Art in der Berliner Galerie und in der Nationalgalerie in London. Auch das schon genannte, auf schlichten Grund gestellte Jünglingsbild der Galerie Liechtenstein in Wien ist bezeichnet. Auch in Bildern des Palazzo Pitti in Florenz (Nr. 1131) und der Galerie Weber in Hamburg erkennen wir seine Hand. Ob Franciabigio den berühmten „Schweiger" im Louvre zu Paris (Nr. 1644, Abb. 47) aber wirklich gemalt hat, der schon die Namen Rafaels, Giorgiones, Sebastiano del Piombos und Franc. Francias getragen, ehe eine Reihe von Forschern sich dahin geeint haben, ihn Franciabigio zuzuschreiben, steht noch dahin. Jedenfalls ist dieses Bild weicher in der malerischen Behandlung als die beglaubigten Bildnisse Franciabigios; und dennoch möchten wir dieses durch und durch künstlerisch empfundene Bild lieber noch auf diesen Meister zurückführen, als mit Berenson

Abb. 47 Franciabigio, Der Schweiger Paris, Louvre (Braun, Clément & Cie.)

auf Giugliano Bugiardini, dessen sogenannte „Monaca di Leonardo“ im Palazzo Pitti (Nr. 140), wenn sie wirklich von ihm herrührt, doch viel flauer und altertümlicher zugleich dreinblickt. Jener Louvre-Jüngling aber, wer immer ihn auch gemalt haben mag, wird jedem unvergeßlich sein, der ihm ins Auge geschaut. Den linken Arm, auf dem seine rechte Hand ruht, legt er auf das Ende einer Rampe. Mit nach innen gewandtem Blicke senkt er die Augen ein wenig gen Boden. Kahle Bäume gesellen sich noch belaubten in der Landschaft, die sich hinter ihm dehnt.



Abb. 48 Sebastiano del Piombo, Andrea Doria Rom, Palazzo Doria (Anderson)

Ridolfo Ghirlandajo (1482 bis um 1557) wird von Vasari gerade seiner Bildnisse wegen gefeiert. Bezeichnet ist keins von ihnen; doch hat man ihm nach Maßgabe seiner beglaubigten Heiligen einige recht gute, durch ihre weiche Licht- und Schattengabe bemerkenswerte Bildnisse zugeschrieben, von denen einige früher für Schöpfungen Leonardos galten: so den sogenannten „Goldschmied“ des Palazzo Pitti (Nr. 297), der zu den halb nach vorn gewandten Brustbildern vor landschaftlichem Grunde gehört — seinen Namen führt er nach dem Schmuckstück, das er in der Hand hält —; so die hübsche junge Florentinerin mit der Jahreszahl 1509 in derselben Sammlung (Nr. 224); so das sicher durchgeführte Greisenbrustbildnis der Sammlung Torrigiani in Florenz, das sich von folienhaft behandelter Landschaft abhebt.

Zwischen den Mittelitalienern und den Oberitalienern vermitteln Sebastiano del Piombo (1485—1547), der Venezianer, und Antonio Bazzi il Soddoma (um 1477—1549), der Lombarde, die beide in Mittelitalien ihre höchsten Triumphe feierten. Auch von Sebastiano del Piombo haben sich beglaubigte Bildnisse kaum erhalten; aber ein großer Teil der neueren Stilkritik hat sich

auf Grundlage seiner köstlichen, bildnisartig wirkenden Heiligengestalten auf seinem Altarwerk in S. Giovanni Crisostomo in Venedig geeinigt, ihm eine Reihe reizvoll aufgefaßter und flüssig gemalter Bildnisse zuzuschreiben, von denen mindestens fünf, jene „Fornarina" der Uffizien, jener „Violinspieler" im Rothschildschen Besitze zu Paris, der „Jüngling im Pelz" beim Fürsten Czartoryski in Krakau, die „Schöne Römerin" in der Berliner Galerie, die „Fornarina" und das Bildnis Rafaels in der Galerie zu Budapest bis vor kurzem noch als Meisterwerke Rafaels gefeiert wurden. Doch sind sie weniger eindringlich charakterisiert, dafür aber saftiger im malerischen Vortrag als diese. Der Doge Andrea Doria (Abb. 48) im Palazzo Doria in Rom, der mit Recht Sebastiano zugeschrieben wird, nimmt schon eine absichtliche, befehlende Stellung an.

Antonio Bazzi, genannt il Soddoma, auf dessen köstliches Freskoselbstbildnis in Monte Oliveto Maggiore schon hingewiesen worden ist, würde in der Staffelmalerei die wichtige Rolle als Bildnismaler, die Morelli ihm zuwies, wirklich spielen, wenn ihm Gemälde wie das Prachtbild einer Dame, die im grünen Kleide am offenen Fenster sitzt, im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. wirklich zugeschrieben werden könnten. Doch läßt sich das im Lichte der jüngeren Forschung kaum aufrechterhalten. Wahrscheinlich rührt das Bild dieser Dame, die auch schon Sebastiano del Piombo zugeschrieben war, wie neuere Kenner annehmen, von Parmigianino her.

Kapitel XXI
Die oberitalienischen Geschichtsmaler des 16. Jahrhunderts bis auf Tizian als Bildnismaler

Parmigianino, der Nachfolger Correggios, der eigentlich Francesco Mazzuoli hieß (1504—1540), führt uns zu den Oberitalienern im eigentlichen Sinne. Er holte auf dem Gebiete

der Bildnismalerei nach, was sein Meister versäumt hatte. Seine Bildnisse im Museum von Neapel, von denen das einer Dame in nahezu ganzer Gestalt (Abb. 49), die für seine Tochter gilt, monumental vornehm wirkt, seine Bildnisse in der Wiener Galerie, von denen das Prachtbild, in dem man einen Baglione erkennen möchte, jedenfalls zu den selbstbewußtesten Schöpfungen der vollreifen Zeit gehört, und sein ausgezeichnetes Selbstbildnis in den Uffizien zeigen ihn natürlicher in der Auffassung und breiter im Vortrag als seine Altarbilder. Zu seinen vornehmsten Schöpfungen aber gehört eben jenes Frankfurter Damenbildnis, wenn er es wirklich gemalt hat.



Abb. 49 Parmigianino, Bildnis seiner Tochter Neapel, Museum (Alinari)

Als eigentliches Bildnis Giorgiones gilt der heutigen Kritik außer dem Berliner Bilde (Abb. 40, S. 64) noch ein gutes männliches Bildnis in der Pester Galerie.

Der Bergamaske Palma Vecchio (um 1480—1528) hat seinen schönen weiblichen Halbbildnissen und jener in Hochrot und Purpur gekleideten Dichterhalbfigur der Londoner Galerie (oben S. 66 u. 67) nur wenig eigentliche Bildnisse an die Seite gesetzt. Bildnismäßig wirken jedoch seine männliche Halbfigur auf dunkelgrauem Grunde in der Berliner Galerie (Nr. 174), die als sein Werk gegenwärtig doch wohl gesichert ist, und vor allen Dingen seine ausgezeichnete Darstellung eines Herrn im Palazzo Quirini-Stampaglia zu Venedig. Um so größer ist die Anzahl eigentlicher Bildnisse, die Palmas Schüler Giovanni Busi, genannt Cariani (1480—1544), hinterlassen hat, ein Meister, der unsrer Empfindung nach von Morelli überschätzt wurde. Seine unzweifelhaften Bildnisse, wie sie vor allen Dingen in verschiedenen Sammlungen Bergamos selbst aufbewahrt werden, stehen zwischen lombardischer und

venezianischer Empfindung in der Mitte; sie gipfeln in der großen Familiengruppe des Palazzo Roncalli in Bergamo; aber sie scheinen uns doch nicht innerlich künstlerisch genug, um ihm mit Morelli das schöne Bildnis des sich zum Beschauer zurückwendenden Mannes im Kamelpelz der Münchner Pinakothek zuzuschreiben, das schon von Vasari als Selbstbildnis Palma Vecchios gefeiert wurde. Zwischen der lombardischen und venezianischen Schule in der Mitte steht auch Bartolommeo Veneto, der denkwürdige Meister, der zum Beispiel in seinem bezeichneten weiblichen Bildnis mit den Ringellocken beim Duca Melzi in Mailand noch als herber Quattrocentist erscheint, Leonardo da Vinci, der, abgesehen von einigen Aeußerlichkeiten, in seinem frischen Jünglingsbildnis von 1530 in der Londoner Galerie aber als venezianischer Cinquecentist auftritt. Gewisse lombardische Anklänge zeigt endlich auch Lorenzo Lotto (um 1480—1557), der Venezianer, der eine Zeitlang in Bergamo arbeitete. Seine individuell erschauten, nicht eben stark gezeichneten, lichtumflossenen Bildnisse in der Berliner und in der Londoner Galerie, in Hampton Court, in der Brera zu Mailand, in den römischen Sammlungen und in der Wiener Galerie stellen ihn allen liebenswürdigsten Bildnismalern an die Seite. Seine Gestalten und Köpfe sind an sich etwas nichtssagend, erhalten ihren Reiz aber durch das lichte Helldunkel, das sie umspielt. Sein Doppelbildnis der Helden Agostino und Niccolo della Torre von 1515 in der Londoner Galerie (Abb. 50) ist sprechend angeordnet, seine Familiengruppe in derselben Sammlung aber wirkt mehr



Abb. 50 Lotto, Doppelbildnis London, Galerie (Hanfstaengl)

durch den Reiz, den der Zimmerhintergrund mit dem Ausblick ins Freie ihr gibt, als durch die einzelnen Gestalten und die Art ihres Zusammenschlusses.

Giovanni Antonio Pordenone (1483—1539), der kraftvolle Friauler, gilt mehr als großer Bildnismaler, als daß sich Einzelbildnisse seiner Hand nachweisen ließen. Sein Schüler Bernardino Licinio dagegen (um 1490—1560) hat eine Reihe gesunder, nicht eben geistvoller, aber tüchtig durchgeführter Bildnisse sogar mit seinem Namen bezeichnet; so das Bildnis eines jungen Mannes mit sanft geneigtem Lockenkopf und in die Hüften gestützter Linken von 1528 in der Londoner, so das Bildnis einer ruhig dasitzenden Dame in turbanartiger Haube und ausgeschnittenem roten Kleide von 1533 in der Dresdner, so das Bildnis des Ottavio Grimani von 1541 in der Wiener Galerie. Große Familiengruppen seiner Hand aber befinden sich zum Beispiel zu Alnwick beim Herzog von Northumberland und in der Villa Borghese zu Rom.

Ein Schüler Tizians war dann schon Paris Bordone (1500—1570), dessen viele frische rotwangige, blondhaarige, aber glutäugige Frauen wohl oft nur Halbbildnisse in der Art derer Palmas sind, während seine keineswegs seltenen männlichen Bildnisse, die in der Pinakothek in München wie in der Galerie zu Berlin, im Louvre zu Paris wie in den Uffizien zu Florenz zu finden sind, annehmbare Durchschnittsleistungen auf diesem Gebiete sind. Seine schönsten männlichen Bildnisse sind, wenn wir uns recht erinnern, die des Palazzo Brignole Sale zu Genua. Als Doppelbildnisse seiner Hand aber nennen wir das Louvre-Bild, das einen Mann mit einem Kinde darstellt, und das Berliner Bild, das zwei unterlebensgroße, in ganzer Gestalt gegebene Schachspieler in offener Halle vor frischer Hügellandschaft abbildet.

Als Bildnismaler überragt alle diese oberitalienischen Meister der große Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, von Brescia (1498—1555), dessen schönes Herrenbildnis von 1526 in der Londoner Galerie (oben, S. 55), abgesehen von jenem älteren mailändischen Damenbildnisse des 15. Jahrhunderts, mit offenbarem Rechte als die früheste lebensgroße ganze Bildnisgestalt der italienischen Tafelmalerei gilt. Es ist doch vielleicht kein Zufall, daß dieses Bildnis in ganzer Gestalt zuerst im

äußersten Norden Italiens auftaucht; denn im Norden, wenigstens in Deutschland, war man, wie schon Lukas Cranachs vortreffliche Bildnisse Herzog Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin von 1514 in der Dresdner Galerie beweisen, schon früher dazu übergegangen, lebensgroße Bildnisgestalten in ganzer Figur zu malen. Morettos Bildnisse, wie die genannte Ganzfigur, der sich eine nicht minder schöne Halbfigur in derselben Londoner Galerie anreiht, zeigen eine größere augenblickliche körperliche Beweglichkeit, eine bequemer aufgestützte oder hingegossene Stellung und ein offensichtlicheres inneres Leben als die Bildnisse fast aller oberitalienischen Meister, die hier genannt worden sind. Der „Geistliche“ der Münchner Pinakothek, den wir, wenn er nicht von Moretto sein sollte, doch nicht Moroni zuschreiben möchten, legt den rechten Arm bequem auf das Homilienbuch, das neben ihm liegt. Der „Arzt“ von 1533 im Palazzo Brignole zu Genua scheint, wie Crowe und Cavalcaselle bemerken, seiner Handbewegung nach zu urteilen, sogar im Selbstgespräch zu sein.

Kapitel XXII
Florentinische Bildnismaler von Beruf im 16. Jahrhundert

Einige andre italienische Meister widmeten sich übrigens schon in der ersten Hälfte und mehr noch im Uebergang zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wenn sie auch nicht verschmähten, gelegentlich Geschichtsbilder zu malen, mit solcher Vorliebe dem Porträtfach, daß sie der Nachwelt in erster Linie als Bildnismaler erscheinen. Hierher gehört in Florenz Andrea del Sartos schon 1517 gestorbener Schüler Dom. Puligo, den man „einen der frühesten Bildnismaler von Beruf“ genannt hat, wenngleich seine Bildnisse meist unter fremden

Namen erhalten zu sein scheinen. Hierher gehört ebendort aber auch Jacopo Carucci, genannt Pontormo (1494—1557), dessen klar und bestimmt gezeichneten, lebendig angeordneten, aber ernst, fast düster gestimmten Bildnissen, die oft mit denen seines Schülers Bronzino verwechselt werden, man in den meisten großen Sammlungen Europas begegnet. Hierher gehört in der florentinischen Schule vor allen Dingen dieser Angelo di Cosimo, genannt Bronzino (1502—1572), selbst, der freilich noch beinahe ein Vierteljahrhundert über die Grenzen der eigentlichen Renaissancezeit hinaus lebte. Pontormo und Bronzino sind die Begründer des „höfischen Porträts“, wie Emil Schaeffer es genannt hat, in Florenz. Pontormo ging freilich, wie sein Künstlerbildnis im Louvre zeigt, das beinahe von Franciabigio herrühren könnte, noch von Andrea del Sartos empfindungsvoller Weichheit aus. Aber er machte die durch Michelangelos Auftreten bedingte Wendung, die damals in Florenz in der Luft lag, die Wendung zum Plastisch-Harten, zum Bewegt-Gestellten und zum Ausdrucksvoll-Bedeutenden aus Ueberzeugung mit. Auch dem Beiwerk wußte er schon gewisse Beziehungen zum Charakter des Dargestellten zu verleihen. Wie „stolz und unzufrieden“ blickt sein prächtig und doch noch ganz natürlich gestellter junger Edelmann im Palazzo Bianco zu Genua drein! Wie bedeutungsvoll grünt der mit dem Devisenband umflochtene Lorbeer vor der sinnend, ja sorgend aufgefaßten, im Profil nach links gewandten, mit nervös ineinander greifenden Händen dargestellten Gestalt des neuen Großherzogs Cosimo de' Medici im Museo di San Marco zu Florenz. Wie selbstbewußt und lichtumflossen sitzt die vornehme Dame mit dem Bologneser Hündchen auf dem Schoße im Städelschen Institut zu Frankfurt da! Freilich wird gerade dieses Bild neuerdings im Frankfurter Katalog wieder Bronzino zugeschrieben; und ferne sei es von uns, in Abrede zu stellen, daß es nicht ebensowohl ein Jugendbild des Schülers als ein Altersbild des Lehrers sein könne.

In der Tat zeichnen Bronzinos Bildnisse sich durch eine große, manchmal fast monumentale Auffassung bedeutender Charaktere, durch eine ansprechende Vornehmheit ihrer auf freier Anordnung beruhenden Bildwirkung, und gerade bis

zur Mitte des Jahrhunderts auch noch durch eine warme Leuchtkraft des Gesamttones aus. Erst später wurden sie, dem Zuge der Zeit in Florenz folgend, härter, kälter und glatter, ersetzten sie die natürliche Haltung durch absichtliche Pose, das redende Beiwerk durch gekünstelte Zutaten. Unzähligemal hat Bronzino den Großherzog Cosimo I. und seine Gemahlin, die schöne, stolze spanische Eleonore, dargestellt und in seiner Werkstatt wiederholen lassen: das Berliner Museum und der Palazzo Pitti in Florenz besitzen die besten Exemplare des Großherzogs. Das schönste Exemplar der Eleonore, außer dem Berliner, ist das der Uffizien in Florenz, das sie mit ihrem Sohne Don Garzia oder (nach andern) Don Ferdinando neben sich wiedergibt (Abb. 51). Beide Knaben kommen auch wiederholt, z. B. in den Uffizien zu Florenz und in der Galerie zu Lucca, in Einzelbildnissen vor. Dazu Piero de' Medici in der Londoner Galerie, Maria de' Medici in den Uffizien, Bartolommeo und Lucrezia Pancatichi, die Mediceerdiener, in den Uffizien zu Florenz.



Abb. 51 Bronzino, Eleonore von Toledo mit ihrem Sohne
Florenz, Uffizien (Alinari)

Wie anmutig noch die Dame Bronzinos in der Eremitage zu St. Petersburg, wie absichtlich die Witwe in Trauerkleidung der Uffizien, die so nachdrücklich auf die Schaumünze ihres teuern Verstorbenen neben ihr auf dem Tische deutet, während weiter zurück die Statuette eines gen Himmel blickenden Betenden steht! So absichtlich aber auch alles Beiwerk auf dem Bilde des Humanisten Ugolino Martelli in der Berliner Galerie wirkt, der prächtige Eindruck des in vornehmer Belebtheit dargestellten geistvollen jungen Mannes bleibt doch unvergeßlich. Ungemein lobenswert ist auch das Bildnis des

Gianetto Doria im Palazzo Doria, absichtlich kriegerisch aber das Bildnis des Stefano Colonna in der Nationalgalerie zu Rom. Hinter beiden tritt schon das Vorhangmotiv auf, hinter Colonna zugleich die Säule; und Säule und Vorhang leiten schon in die Gepflogenheiten des 17. Jahrhunderts hinüber.

Kapitel XXIII
Oberitalienische Bildnismaler von Beruf im 16. Jahrhundert

Wachsen die florentinischen Bildnismaler der Mitte des 16. Jahrhunderts aus der Schule Andrea del Sartos hervor, so knüpft der eigentliche norditalienische Bildnismaler derselben Zeit, der Bergamaske Giovanni Battista Moroni (um 1520—1578), unmittelbar an die Bildnisse seines Lehrers Moretto da Brescia an. Von ihm übernimmt er die Vorliebe für ganze Gestalten, von ihm die schlichte Wahrheitsliebe in der Erfassung der Persönlichkeiten, von ihm die feine, äußerlich kühle, aber innerlich warme Farbenwirkung. Aber er übertrifft ihn noch in der freien Leichtigkeit der flüssigen Pinselführung. Morelli sagt: „Kein Porträtmaler der Welt hat es je verstanden, die Epidermis des menschlichen Gesichts getreuer auf die Leinwand zu bannen als Moroni.“ Als Hintergrund liebt er helle, manchmal etwas unmotiviert verfallende Gebäudemauern, über die man ins Freie blickt; und der Zwischenraum zwischen dem Dargestellten und der Mauer wird durch den Schlagschatten veranschaulicht, der auf sie fällt. Besonders deutlich tritt dieses auf den beiden Bildnissen der beiden in ganzer Gestalt dargestellten vornehm ritterlichen Herren der Londoner Galerie (Nr. 1022 und 1316) hervor, die schon genügt, den Meister kennen zu lernen. Als andre lebensgroße, ganze Bildnisfiguren seiner Hand kommen noch das sinnig angeordnete Bildnis des stehenden Herrn in den Uffizien zu Florenz und

das feine, frische Bildnis einer in ihrem Sessel sitzenden rotgekleideten Dame in der Londoner Galerie in Betracht. Seine berühmten Kniestücke dieser Sammlung, „Der Schneider“ (Abb. 52), „Der Geistliche“, „Der Rechtsanwalt“, sind durch ihre Haltung und das Beiwerk ihrem Beruf nach deutlich geschildert; ebenso der „Gelehrte“ der Berliner Galerie. Alle Bildnisse Moronis, die hier nicht aufgezählt werden können, sind Individuen und Typen zugleich, vor allen Dingen aber malerische Leistungen hohen Wertes.



Abb. 52 Moroni, Der Schneider London, Galerie (Hanfstaengl)

Am längsten bewahrte die venezianische Bildnismalerei ihre Höhe. Meister wie Francesco Torbido (um 1500 bis um 1581), der in der Münchner Pinakothek mit einem weiblich zarten männlichen Bildnis vertreten ist, sind hier nur die Vorläufer von Bildnismalern wie Paolo Veronese (1528—1588), Leandro Bassano (1558 bis 1623) und vor allen Dingen dem in seiner Art gewaltigen Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518—1594), Meister, die ihrer Lebenszeit nach nicht mehr in den Kreis unsrer Betrachtung gehören. Freilich leuchten alle diese venezianischen Bildnismaler nur im Widerschein des Lichtes von Tizian, auf dessen Schultern sie mittelbar oder unmittelbar stehen. Bei den Bildnissen Tizians, der gerade auf diesem Gebiete Bahnbrecher und Vollender war, müssen wir daher noch etwas verweilen.

Ans Ende unsrer Betrachtungen aber gehört Tizian (1477 bis 1576) schon deshalb, weil er, langlebiger als alle seine Zeitgenossen, alle bisher besprochenen Meister, mit Ausnahme Moronis, überlebte.

Kapitel XXIV
Tizian als Bildnismaler

Auch Tizian, der große Herrscher im Reiche der Farbenharmonien, hatte, wie Giorgione und Palma, eine Reihe jener Idealbildnisse geschaffen, die wir auch als Halbbildnisse bezeichnet haben. Die drei Halbfiguren, aus denen das seelenvolle „Konzert" des Palazzo Pitti (Abb. 53) zusammengestellt ist, bilden eines der Meisterwerke der Kunstgeschichte. Die nackten Frauen, die in Prachtgemächern auf üppig ausgestatteten Ruhelagern dargestellt sind, knüpfen an Giorgiones Dresdner „Venus" an, die Tizian nach dessen Tode vollendete. Auch Tizian hat sicher nicht daran gedacht, die alte Heidengöttin in ihnen darstellen zu wollen. Auf dem einen der köstlichen Bilder dieser Art in den Uffizien sind im Hintergrunde des Gemaches dienstbare Frauen beschäftigt, die Kleider der vorn auf schneeigem Linnen ruhenden Schönen aus der Truhe zu nehmen; auf dem anderen umfaßt freilich ein kleiner Liebesgott die linke Schulter der nackten Schönen; doch ein modernes Hündchen spielt zu ihren Füßen. Auf dem berühmten Bilde der Madrider Galerie aber blickt gar ein junger Mann in modischer Tracht, der zu ihren Füßen spielend an einer Orgel sitzt, sich nach ihr um; und die Köpfe der drei Frauen tragen die Züge bekannter Schönheiten. Tizians Einzelgestalten in Halbfiguren endlich, die hierher gehören, wie



Abb. 53 Tizian, Das Konzert (Alinari) Florenz, Pitti

„Die junge Frau bei der Toilette“ im Louvre, die „Vanitas“ der Münchner Pinakothek und die „Flora“ der Uffizien,



Abb. 54 Tizian, Paul III. mit seinen Verwandten Neapel, Museum (Alinari)

stellen ähnliche weibliche Schönheiten in verschiedenen Stimmungen dar. Ueberall wird die reine Formenschönheit von stimmungsvollen Farbeneinheiten getragen und gehoben.

Unter den wirklichen Bildnissen Tizians sind eigentliche Gruppen selten. Viele andre wiegt aber das großartige Bild

des Neapeler Museums auf, das in ganzen Gestalten den Papst Paul III. mit seinen Verwandten, dem Kardinal Farnese und Ottavio Farnese (Abb. 54), zu einer innerlich und äußerlich belebten Gruppe vor einem bauschigen Vorhang zusammenfügt. Der alte Papst mit den bitter durchgeistigten Zügen sitzt in der Mitte auf einem Sessel und wendet sich zu Ottavio um, der von rechts, sich leicht verbeugend, naht. Daß es keine allzu freundlichen Beziehungen sind, die das Alter und die Jugend hier zusammenführen, spricht sich in ihren Mienen aus; und der Kardinal steht, fast schadenfroh dreinblickend, links hinter dem Tische. Das Ganze ist eine geschichtliche Farbensymphonie in herber aber glutvoller Tonart. Nicht als Bildnisgruppen schlechthin, aber doch als Gruppen, in denen es zunächst auf die Bildnisse der Hauptpersonen abgesehen ist, die in besonderen geistigen Beziehungen dargestellt werden sollen, sind Gemälde hervorzuheben wie das prächtige Jugendwerk des Meisters im Antwerpener Museum, das vor dem Throne des Apostelfürsten knieend den Feldherrn und nachmaligen Bischof von Paphos Jacopo Pesaro mit entblößtem Haupte und hinter diesem, ihn Petrus empfehlend, den Papst Alexander VI. in vollem Ornate darstellt, und wie das wunderbare Gemälde von 1555 im Dogenpalast zu Venedig, das, schon leicht barock empfunden, die schlanke Rittergestalt des Dogen Grimani, hinter dem ein Page die Dogenmütze hält, verzückten Blickes auf den Knien vor der Vision des „Glaubens“ schildert. Hierher gehören aber auch Bilder wie die drei weltlicheren Darstellungen des Madrider Museums, die zauberisch stimmungsvolle sogenannte „Allegorie des d'Avalos“, die sogenannte „Allokution“, d. i. die Ansprache des Generals del Vasto an seine Soldaten, und der geharnischte König Philipp II., der sein nacktes Söhnlein Ferdinand zu der Siegesgöttin emporhebt, die ihm, kopfüber vom Himmel herabstürzend, mit der Rechten die Palme reicht, in der Linken aber den Kranz bereit hält. Die ganze technische Entwicklung des Meisters von dem frühen, fest, farbig und verschmolzen gemalten Bilde des Antwerpener Museums bis zu der andeutenden tonvollen Breite des zuletzt genannten Madrider Werkes spiegelt sich in diesen fünf Schöpfungen

wider, die, abgesehen von der Allegorie des d'Avalos, die Hauptfiguren lebensgroß in ganzen Gestalten darstellen.

Noch schlagender vielleicht als in allen diesen Gruppen aber tritt Tizians Bedeutung als Bildnismaler uns in einer Reihe seiner Einzelbildnisse entgegen. Gemalt hat er ihrer über hundert. Erhalten sind mindestens fünfzig von ihnen, die hier nicht hergezählt werden können. Sie sind in allen Sammlungen der Welt zerstreut.



Abb. 55 Tizian, Karl V. Madrid, Prado
(Braun, Clément & Cie.)

In der Freiheit der Anordnung und Auffassung seiner Einzelbildnisse hat Tizian in sich selbst keine besondere Entwicklung mehr durchgemacht, wenngleich auch sie im Spiel und in der Beschäftigung der Hände eine Zunahme des Strebens nach lebendigerCharakterschilderung verraten und in der Steigerung gegensätzlicher Bewegungsmotive das „Werden des Barock" (Strzygowski) mitmachen. Um so deutlicher tritt sein Entwicklungsgang auch hier in der zunehmenden Freiheit, Flüssigkeit, Breite und Leichtigkeit der Behandlung hervor, die schließlich auch die Farben in Ton auflöst und es dem Auge des Beschauers überläßt, die einzelnen Pinselstriche zu verschmelzen. In dieser Beziehung stehen gerade die Bildnisse der Spätzeit Tizians auf einer Entwicklungsstufe, die kein zweiter Maler des 16. Jahrhunderts erreicht hat, während die großen niederländischen und spanischen Maler des 17. Jahrhunderts sie

erst in langer Arbeit und großenteils im Anschluß an Tizian wiedererklommen haben.

Stellen wir Tizians Einzelbildnisse in ganzer Gestalt voran, so ist das älteste von ihnen, wie schon oben bemerkt, das charaktervolle Bildnis Karls V. (Abb. 55) von 1533 in der Madrider Galerie. Mit der Linken greift der Herrscher in das Halsband des großen Hundes, der sich an ihn schmiegt; dem Habsburger Kopfe ist nicht geschmeichelt; weit springt die Unterlippe vor; hart liegen die Augen unter den breitgeschwungenen Brauen; aber der ganzen Stellung des Kaisers verleiht die tief empfundene Färbung Haltung und Stimmung. Dann folgt die ernst hingestellte, im Spiel der Hände schon ein wenig absichtlich behandelte, schwarz gekleidete Männergestalt des Palazzo Pitti, in der man Don Diego de Mendoza vermutet; dann jenes entzückende Kinderbildnis der Berliner Galerie, das eine Tochter des Roberto Strozzi, nach Gronau Clarice, in reicher Tracht an ihr Hündchen angeschmiegt wiedergibt; dann die köstlichen Bildnisse Kaiser Karls V. von 1548: in seinem Lehnstuhl (Abb. 56) sehen wir ihn auf dem Prachtbilde der Münchner Pinakothek, dessen künstlerische Qualitäten ganze Bildersäle aufwiegen; hoch zu Roß dagegen erscheint er auf dem Bilde der Madrider Galerie, auf das wir zurückkommen. Schon der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber gehören Tizians übrige stehende Fürstenbildnisse in ganzer Gestalt an: die ausdrucksvollen Bildnisse Philipps II. in den Museen zu Madrid und zu Neapel und das farbenprächtige Bild des in offener Landschaft auf seinen Jagdspeer gestützt dastehenden Herzogs Giovanni Francesco Aquaviva von Atri in der Kasseler Galerie,



Abb. 56 Tizian, Karl V. München, Pinakothek (Hanfstaengl)

dessen Hauptneigungen, Jagd und Liebe, durch den Hund und den Amor zu seinen Füßen angedeutet sind.

Zum einfachen Brustbild des Quattrocento ist Tizian niemals zurückgekehrt. Seine übrigen Bildnisse sind Halbfiguren oder Kniestücke. Zu den schönsten männlichen Bildnissen dieser Art aus seiner früheren Zeit gehören das stimmungsvolle Bildnis der Sammlung zu Cobham Hall, in dem man den Dichter Ariosto erkennen wollte, das meisterhafte Jünglingsbildnis, das als „Der Mann mit dem Handschuh" bekannt ist, im Louvre zu Paris, das Bildnis des bärtigen Mannes mit dem Jagdfalken auf den Händen, das sich früher in Howard Castle befand, und das Bildnis eines mantuanischen Prinzen, der mit der Rechten sein neben ihm auf dem Tische sitzendes Hündchen an sich zieht, in der Madrider Galerie. Auffallend läßt sich schon in diesen vier Bildnissen die zunehmende Länge vom kaum erweiterten Brustbild bis zum Kniestück verfolgen.



Abb. 57 Tizian, Bildnis eines jungen Engländers Florenz, Pitti (Alinari)

Männliche Prachtbildnisse der mittleren Zeit des Meisters sind zum Beispiel die sinnig ausdrucksvolle Gestalt eines Malteserritters im Madrider Museum, das ausnahmsweise im scharfen Profil gesehene, weil jedenfalls nicht nach der Natur, sondern nach einer Denkmünze gemalte Bildnis Franz' I. im Louvre zu Paris, das sprechende Bildnis des Antonio Porcia in der Brera zu Mailand und das feinfühlig, wie mit photographischer Treue, charakterisierte und malerisch behandelte Bildnis des Palazzo Pitti, das willkürlich als das „eines jungen Engländers" (Abb. 57) bezeichnet wird. Von besonderem Interesse für uns Deutsche ist auch das vielsagende Bildnis des stiernackig-starken

Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen in der Wiener Galerie. Unter den männlichen Bildnissen der Spätzeit Tizians (seit 1550) aber ragen, abgesehen von seinen Selbstbildnissen, von denen das der Berliner Galerie (um 1550) und das der Madrider Galerie (um 1565—1570) uns die machtvolle Persönlichkeit des Meisters lebendig vor Augen stellen, in der Wiener Galerie zum Beispiel das vornehm durchgeistigte Bildnis des Benedetto Varchi und das farbenprächtige, innerlich und äußerlich bewegte Bildnis des Jacopo de Strada hervor, in den Uffizien aber das Bildnis des Prälaten Beccadelli von 1552 und in der Dresdner Galerie das glutfarbige Malerbildnis von 1561, das wahrscheinlich Antonio Palma darstellt. Das Seelenleben der Dargestellten wird auch in diesen Bildnissen weniger durch die Belebung der Gesichtszüge als durch die Eigenart der Farbenstimmung zum Ausdruck gebracht.

Endlich die Frauenbildnisse Tizians. Im ganzen haftet ihnen etwas von der Erinnerung der Idealbildnisse der Uebergangszeit an. Jedenfalls hat Tizian die Frauen nicht ganz so individuell aufgefaßt wie die Männer; und in ganzer Gestalt hat Tizian von ihnen nur jenes reizende Töchterchen Roberto Strozzis gemalt. Die früheste Art des Meisters von Cadore würde das von vorn gesehene Kniestück einer Dame, die ihre linke Hand auf eine mit ihrem Profilreliefkopf geschmückte Marmorplatte legt, in der Sammlung Crespi zu Mailand, gut vertreten, wenn es ihm mit Recht gegeben würde. Berenson hielt es für eine Kopie nach Giorgione. Am Ausgang der Frühzeit Tizians aber steht formenschön und farbenprächtig sein Kniestück der reich gekleideten, vornehm lächelnden Herzogin Eleonore Gonzaga von Urbino, das als „La Bella di Tiziano“ berühmte, noch klar und fest durchgeführte Bild des Palazzo Pitti. Die Bildnisse einer halbnackten Schönen im Pelz und im Hut in der Wiener Galerie und der Eremitage in Petersburg schließen sich an. Schon der mittleren Zeit des Meisters entstammen das Bildnis der Isabella von Este (1534) in der Wiener Galerie, das Sitzbild der etwas gealterten Herzogin Eleonora (1537) und das schöne, wenn auch etwas ausdruckslose, nur durch seine Färbung geistvolle Kniestück der Isabella von Portugal in der Madrider Galerie. Unter den weiblichen Bildnissen der Spätzeit Tizians übertreffen die seiner

eignen Tochter Lavinia alle übrigen an Anmut der Auffassung und Meisterschaft der Technik. Wer kennt nicht ihr Bildnis der Berliner Galerie, das sie, nach rechts gewandt, mit der Fruchtschale auf den erhobenen Händen wiedergibt? Wer bewunderte sie nicht in ihrem weißen Brautkleide mit dem Brautfähnchen in der Hand auf dem wundervollen, um 1555 entstandenen Bilde der Dresdner Galerie? (Abb. 58). Wem gefiele sie nicht auch noch als reife Frau Sarcinelli von Serravalle in dem grünen Kleide, das sie auf dem zehn Jahre jüngeren Bildnis derselben Sammlung trägt? Ihr noch ein Lustrum jüngeres, also in bezug auf die Dargestellte älteres Bildnis der Wiener Galerie, das vielleicht nicht einmal ganz eigenhändig ist, ist wahrscheinlich das letzte Frauenbildnis, das Tizian gemalt hat.



Abb. 58 Tizian, Lavinia als Braut
Dresden, Galerie (Hanfstaengl)

Zur Schlußbetrachtung aber empfiehlt sich uns, wie schon bemerkt worden, Tizians Reiterbildnis Karls V. in der Madrider Galerie (siehe das Titelbild). Den alternden Kaiser hat er 1548 in Deutschland, in Augsburg, gemalt, wo er damals am kaiserlichen Hofe weilte. Es stellt ihn, nach rechts gewandt, in schwerer Rüstung auf dem im Paßgange trabenden Rosse dar, wie er als Sieger aus der verhängnisvollen Schlacht bei Mühlberg hervorgegangen war. Wohlerhalten ist das große Bild leider nicht. Aber als einziges erhaltenes großes Reiterbildnis von Tizians Hand verrät es uns noch deutlicher als viele andre Darstellungen die Großartigkeit und Freiheit der Auffassung und der Pinselführung des Meisters. Roß, Reiter und baumreiche Landschaft sind aus einem Gusse gestaltet. Des Kaisers graue Haut, sein bereits bereifter Bart, sein tiefes durch-

dringendes Auge verleihen dem überzeugend charaktervollen Kopfe ein wunderbares Eigenleben. Wir fühlen auch die Echtheit der Gestalt, der Haltung, der Bewegung, die durch die schwere Lanze in seiner Rechten bedingt wird. Und welch malerischer Reiz liegt in dem Spiel des Sonnenlichts um das ernste Antlitz des Kaisers, in seinem Widerschein an der blanken Stahlrüstung, in der ruhig-einheitlichen Farbenwirkung des Ganzen. Das ist nicht nur ein Geschichtsbild, das ist eins der reinsten und höchsten Meisterwerke der Malerei aller Zeiten.

Mit dem Reiterbildnis Simone Martinis in Siena begannen wir unsre Betrachtung, mit diesem Reiterbildnis Tizians schließen wir sie. Welcher Abstand nicht nur zwischen jenem über 200 Jahre älteren Bilde in Siena, sondern auch zwischen den etwa 100 Jahre älteren, herben, plastisch gedachten Reiterbildnissen Uccellos und Castagnos im Dome zu Florenz und dieser durch und durch malerisch und zugleich durch und durch geschichtlich empfundenen und behandelten Schöpfung einer reifen, freien Kunst. Zwischen jenen florentinischen Reiterbildnissen und diesem venezianischen lag ein Jahrhundert angestrengten künstlerischen Ringens, ein Jahrhundert unablässiger Entwicklung gerade der Bildnismalerei. Höher konnte sie jetzt nicht steigen. Der Bildnismalerei aller Zukunft waren die Wege gewiesen. Velazquez, Rubens und van Dyck mußten in Tizians Fußtapfen treten.

SCHRIFTENNACHWEIS

BERENSON, B.: The Venetian Painters of the Renaissance; the Florentine Painters of the Renaissance; the Central Italian Painters of the Renaissance. New York and London 1894, 1896, 1897.
BERENSON, B.: The Study and Criticism of Italian Art. London I 1901, II 1902.
BURCKHARDT, JAK.: Der Cicerone. 1. Aufl. Leipzig 1855; 8. Aufl. (von W. Bode u. a.) Leipzig 1901.
BURCKHARDT, JAK.: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (Das Altarbild; *Das Porträt;* Die Sammler). Basel 1898.
CROWE, J. A., und CAVALCASELLE, G. B.: Geschichte der italienischen Malerei; deutsch von Max Jordan. Leipzig 1869—1876.
DAVIDSOHN, ROB.: Das Ehepaar Doni und seine von Rafael gemalten Porträts; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII S. 211—216 und S. 451—452. Berlin und Stuttgart 1900.
FISCHEL, OSK.: Tizian. Des Meisters Gemälde. Stuttgart und Leipzig 1904.
FRIEDLÄNDER, JUL.: Das Bildnis einer Hohenzollernfürstin von Mantegna; im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen IV S. 49. Berlin 1883.
GRONAU, G.: Tizian als Porträtmaler; in Spemanns Museum V S. 29. Vgl. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXVII S. 3. Berlin 1906.
GRUYER, F. A.: Raphaël, peintre de portraits. 2. Vol. Paris 1881.
LERMOLIEFF, J. (G. MORELLI): Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom. Leipzig 1890. — Die Galerien zu München und Dresden. 2. Aufl. Leipzig 1891. — Die Galerie zu Berlin. 2. Aufl. Leipzig 1893.
MANCINI, GIR.: Venti Vite d'Artisti di Giovanni Battista Gelli. Florenz 1896.
ROSENBERG, AD.: Raffael. Des Meisters Gemälde. Stuttgart und Leipzig 1904.
SCHAEFFER, EMIL: Die Frau in der venezianischen Malerei. München 1899.
SCHAEFFER, EMIL: Das Bildnis des Giovanni Bicci de' Medici in den Uffizien; in der Zeitschrift für bild. Kunst, neue Folge, XIII S. 40. Leipzig 1901—1902.
SCHAEFFER, EMIL: Andrea del Castagno's „Uomini famosi"; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXV S. 170. Berlin 1902.
SCHAEFFER, EMIL: Das Florentiner Bildnis. München 1904.
SCHMARSOW, AUG.: Melozzo da Forli. Berlin und Stuttgart 1886.
THODE, HENRY: Franz von Assisi. Berlin 1885.
STRZYGOWSKI, J.: Das Werden des Barock. Straßburg 1898.
WARBURG, AD.: Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Leipzig 1901.
WEISBACH, WERN.: Das Frauenbildnis in der Malerei der italienischen Renaissance in Spemanns Museum IV S. 68.
WÖLFFLIN, HEINR.: Rafaels Bildnisse; in Spemanns Museum II S. 45.
WÖLFFLIN, HEINR.: Die klassische Kunst. 3. Aufl. München 1904.
WOERMANN, K.: Hundert Jahre italienischer Bildnismalerei; in der Deutschen Rundschau VII S. 32. Berlin 1891.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER) IN ESSLINGEN A. N.

DER AKTSAAL

Von Professor CHR. ROTH

31 große Kunstblätter (Imperial-Format) in Lichtdruck

In Mappe M. 31.50

„Der Aktsaal von Prof. Roth ist ein Originalwerk von großer Bedeutung. Möge derselbe daher jedem, dem es an tieferem Studium gelegen ist, sei er Künstler, Anatom, Mediziner oder kunstverständiger Laie, auf das wärmste empfohlen sein.“ Weimarische Zeitung.

SKIZZEN UND STUDIEN FÜR DEN AKTSAAL

Von Professor CHR. ROTH

30 Blatt Folio in Lichtdruck —

In Mappe M. 21.—

Der Verfasser will mit diesen Skizzen und Studien dem jungen Künstler insofern nützen, als er demselben einen Fingerzeig gibt über die Art und Weise des Studiums bezüglich des „Nackten“. Dieses Werk leistet eine wertvolle Beihilfe im Aktsaal und sollte bei seiner gediegenen Ausstattung und dem billigen Preise von jedem Künstler und Dilettanten angeschafft werden.

PLASTISCH-ANATOMISCHER ATLAS

zum Studium des Modells und der Antike

Von Professor CHR. ROTH

3. Auflage — Folio

In Mappe M. 16.—

„Gewissenhafte Treue und künstlerischer Schönheitssinn gehen hier Hand in Hand; ein erläuternder Text fördert das Verständnis. Hyrtl in Wien schrieb an Roth: ‚Auffassung und Darstellung des künstlerischen Objekts sind mir nie in so befriedigender und wohltuender Weise entgegengetreten, als in Ihrem wahrhaft klassischen Werke‘.“ Allgem. Zeitung.

DIE GESTALT DES MENSCHEN

Mit Benutzung der Werke von E. HARLESS und C. SCHMIDT für Künstler und Anthropologen dargestellt

von GUSTAV FRITSCH

Dr. med., Professor an der Universität Berlin, Geheimer Medizinalrat

VIII und 173 Seiten in Quart mit 287 Abbildungen im Text und 25 Tafeln

2. (wohlfeile) Auflage

In engl. Leinen gebunden M. 7.50

„... Fritsch gibt uns in vortrefflich klarer und einfacher Darstellung alles das, was der Künstler an anatomischem Wissen nötig hat ... Knappe Textfassung, eine Fülle klarer und wohlgewählter Illustrationen und vor allem ein sehr billiger Preis machen das Werk zur Anschaffung empfehlenswert.“ Malerzeitung.

G. BARRET. ANLEITUNG ZUR AQUARELL-MALEREI. 8. Auflage. 84 Seiten kl. 8°. Geheftet M. 1.20.

A. CLINT. ANLEITUNG ZUR LANDSCHAFTSMALEREI IN ÖL NACH DER NATUR. Aus dem Englischen, von O. Straßner. 45 Seiten kl. 8°. Geheftet M. —.75.

B. R. GREEN. LEITFADEN ZUR PERSPEKTIVE FÜR MALER UND DILETTANTEN. Aus dem Englischen, von O. Straßner. 2. Auflage. 30 Seiten 8° mit 11 Tafeln. Geheftet M. 1.50.

HANDBÜCHER VON FR. JAENNICKE:

HANDBUCH DER AQUARELLMALEREI, NEBST EINEM ANHANG ÜBER HOLZMALEREI. 6. Auflage. 328 Seiten 8°. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER GLASMALEREI. 307 Seiten 8° mit 31 Textabbildungen. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER ÖLMALEREI. 6. Auflage. 257 Seiten 8°. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

DIE FARBENHARMONIE. 3., umgearbeitete Auflage von Chevreuls Farbenharmonie. 214 Seiten 8° mit 3 Abbildungen und 4 Tafeln. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

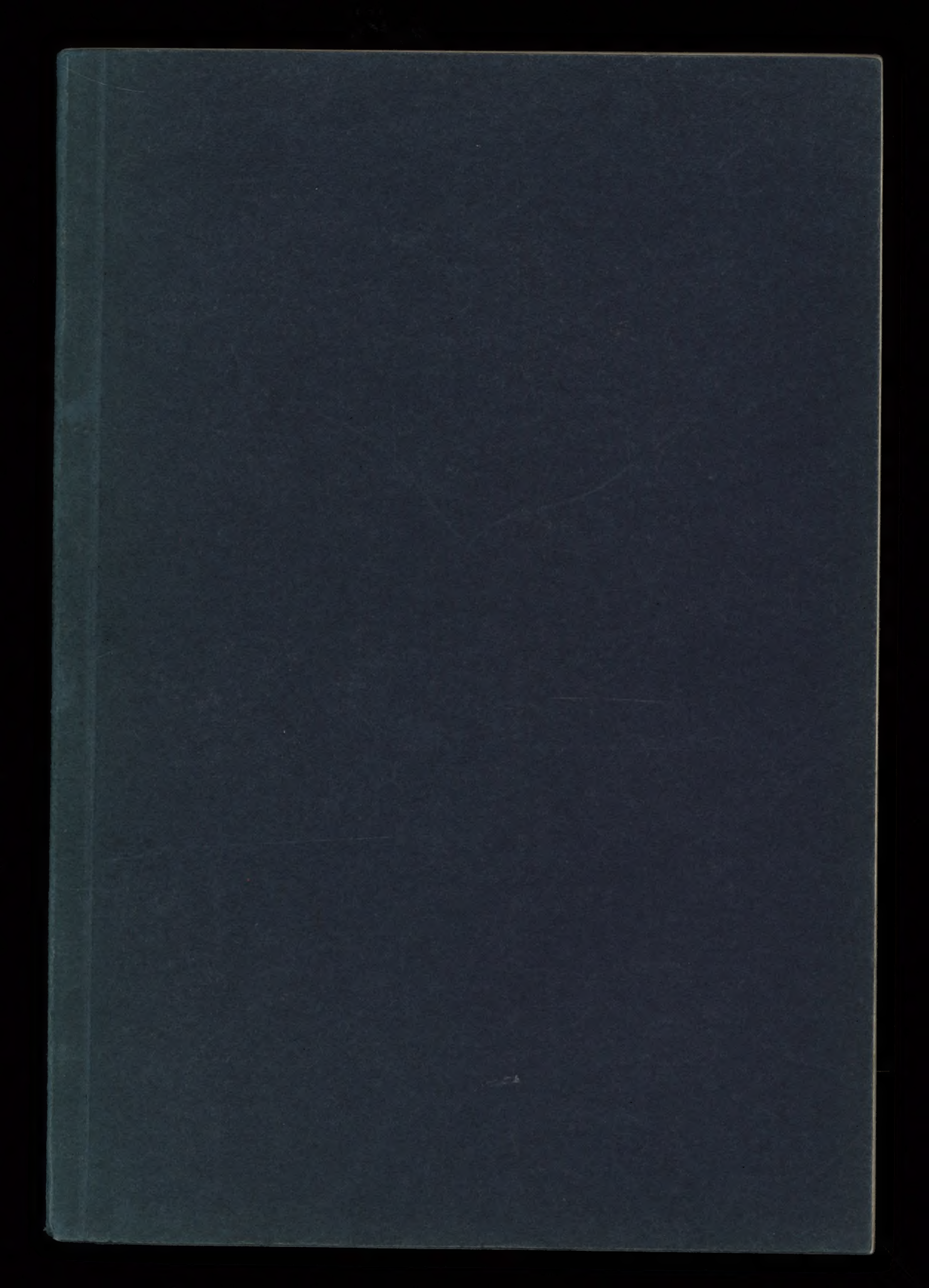
KURZE ANLEITUNG ZUR TEMPERA- UND PASTELL-TECHNIK, GOBELIN- UND FÄCHERMALEREI. 46 Seiten 8°. Geheftet M. 1.20.

DR. FR. LINKE. DIE MALERFARBEN, MAL- UND BINDEMITTEL UND IHRE VERWENDUNG IN DER MALTECHNIK. 134 Seiten gr. 8°. Geheftet M. 3.50, in Ganzleinen gebunden M. 4.—.

F. SCHMID-BREITENBACH. STIL- UND KOMPOSITIONS-LEHRE FÜR MALER. 188 Seiten gr. 8° mit 4 Tafeln und 44 Textabbildungen. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

H. S. TEMPLETON. ANLEITUNG ZUR ÖLMALEREI. Aus dem Englischen, von O. Straßner. 60 Seiten 8°. Geheftet M. 1.20.






WOERMANN, DIE ITALIENISCHE BILDNISMALEREI DER RENAISSANCE